

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**La efigie en el teatro de Tadeusz Kantor: un modelo para el
personaje**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Ricardo García Fernández

Directora

Agnieszka Matyjasczyk Grenda

Madrid, 2017

©Ricardo García Fernández, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Instituto del Teatro de Madrid



LA EFIGIE EN EL TEATRO DE TADEUSZ KANTOR:
UN MODELO PARA EL PERSONAJE.

Memoria para optar al grado de doctor presentada por:

Ricardo García Fernández.

Realizada bajo la dirección de la doctora:

Agnieszka Matyjasczyk Grenda.

Madrid

2016

AGRADECIMIENTOS

La elaboración de esta tesis hubiera sido imposible sin la labor y el apoyo de determinadas personas e instituciones. Mis profesores de Bachillerato, en especial Isabel Cid Esteban, inculcaron en mí un amor por el arte y las letras que me ha guiado siempre en mi trayectoria. Las bibliotecas y hemerotecas de la Universidad Complutense de Madrid y del Centro de Documentación Teatral me permitieron el acceso a los primeros materiales empleados. La Cricoteka, Centro de Documentación y Estudio del Arte de Tadeusz Kantor en Cracovia, me facilitó la consulta de abundantes fuentes y documentos que resultan considerablemente inaccesibles. Małgorzata Paluch-Cybulska y Bogdan Renczyński, además de ejercer una importante función en la conservación y difusión de la obra de Kantor, de la que he podido disfrutar, hicieron que mis visitas a la Cricoteka fueran más agradables. La Embajada de Polonia y el jurado que premió el Trabajo Final de Máster del que nació esta investigación me impulsaron decisivamente hasta el presente resultado. El profesor Alejandro Hermida de Blas me ofreció su ayuda en algunos momentos de aquel mismo trabajo. Ana María Gómez Valencia, compañera de estudios, convirtió la soledad del proceso en amistosas e inolvidables veladas. Y Rocío Santisteban Sanz, compañera de mis días, me ha brindado su atención, comprensión, apoyo y ánimo de manera incondicional. A todos ellos les debo mis más sinceros agradecimientos. Pero, sobre todo, debo mencionar a Agnieszka Matyjaszczyk Grenda por haber dirigido este trabajo desde su estado más embrionario hasta el actual. Ella fue la profesora que me dio a conocer la obra de Tadeusz Kantor, en donde pude proyectar todas mis inquietudes. Ella ha sido la profesora que ha creído continuamente en este estudio realizando numerosas aportaciones. Y ella es la persona que ha sabido infundir en mí el optimismo en los momentos más necesarios. No sólo me ha aportado más de lo que podría haber esperado académicamente sino que me ha regalado un modelo de profesionalidad y humanidad.

ÍNDICE

RESUMEN.....	13
ABSTRACT.....	21
1. INTRODUCCIÓN.....	29
1.1. Tema, tesis y estructura.....	31
1.2. Estado de la cuestión.....	34
1.3. Fuentes y metodología.....	39
2. EL PERSONAJE EFIGIE.....	43
2.1. La efigie o el cuerpo artificial.....	44
2.1.1. Tipología.....	44
2.1.2. Desde la perspectiva semiótica: un signo fronterizo.....	49
2.1.3. Más allá de la semiótica: una nueva corporalidad escénica.....	52
2.1.4. Bases mitológicas.....	55
2.1.5. Bases legendarias.....	56
2.1.6. Cualidades estéticas (I): lo grotesco.....	58
2.1.7. Cualidades estéticas (II): lo siniestro.....	65
2.1.8. Cualidades estéticas (III): lo abyecto, lo metafísico y lo sublime.....	68
2.2. La muñequización del personaje o el cuerpo artificializado.....	70
2.2.1. Tipología.....	72
2.2.2. Propiedades sígnicas y performáticas.....	73
2.2.3. Bases mitológicas, legendarias y literarias.....	74
2.2.4. Bases filosóficas (I): el topos del theatrum mundi.....	76
2.2.5. Bases filosóficas (II): el topos del mundo como teatro de marionetas.....	84
2.2.6. Cualidades estéticas: la importancia del grotesco para la regeneración del cuerpo.....	91
2.3. El cuerpo artificial y el cuerpo artificializado: los dos rostros del personaje efigie.....	94

3. UNA APROXIMACIÓN AL TEATRO DE TADEUSZ KANTOR.....	99
3.1. En la encrucijada de diversas corrientes.....	99
3.1.1. <i>Un teatro de vanguardia. La experiencia de la guerra</i>	100
3.1.2. <i>Un teatro pictórico. La plasticidad del personaje fuera del cuadro</i>	104
3.1.3. <i>El performance. El cuerpo como objeto</i>	107
3.1.4. <i>El teatro posdramático. La escena postantropocéntrica</i>	113
3.2. Etapas y obras.....	117
3.2.1. <i>Formación: La muerte de Tintagiles</i>	122
3.2.2. <i>Teatro Independiente o Clandestino: Balladyna, El retorno de Ulyses</i>	125
3.2.3. <i>Fundación de Cricot 2 o Commedia dell'arte in abstracto: La sepia, el Circo</i>	130
3.2.4. <i>Teatro informal: En la pequeña mansión</i>	133
3.2.5. <i>Teatro cero: El loco y la monja</i>	135
3.2.6. <i>Teatro happening: La gallina acuática</i>	137
3.2.7. <i>Teatro imposible: Hermosos y macacos</i>	143
3.2.8. <i>Teatro de la muerte (I): el concepto de muerte</i>	146
3.2.9. <i>Teatro de la muerte (II): obras. La clase muerta, Wielopole, Wielopole, ¡Que revienten los artistas!, No volveré jamás, Mañana será mi cumpleaños</i>	154
3.3. Poética.....	169
3.3.1. <i>Rasgos generales</i>	171
3.3.2. <i>Un modelo no representacional</i>	175
3.3.3. <i>El texto</i>	184
3.3.4. <i>Autoría y dirección</i>	188
3.3.5. <i>La acción y la estructura</i>	189
3.3.6. <i>Temática</i>	191
3.3.7. <i>Los signos auditivos: la palabra, el sonido y la música</i>	192
3.3.8. <i>El espacio y el público</i>	195
3.3.9. <i>El tiempo</i>	204
3.3.10. <i>El objeto</i>	208

3.3.11. <i>El rango inferior</i>	213
3.3.12. <i>El personaje</i>	215
3.4. El método de trabajo.....	220
3.4.1. <i>La creación de la obra</i>	221
3.4.2. <i>El trabajo del actor</i>	227
4. ANTECEDENTES GENERALES.....	235
4.1. La perspectiva de Kantor.....	236
4.2. Las efigies funerarias.....	238
4.3. El juego.....	239
4.3.1. <i>Definición y características</i>	241
4.3.2. <i>Efigies lúdicas</i>	241
4.3.3. <i>El rostro lúdico de Kantor</i>	244
4.4. El ritual.....	245
4.4.1. <i>Definición y características</i>	245
4.4.2. <i>Su relación con el teatro</i>	249
4.4.3. <i>La efigie ritual</i>	251
4.4.4. <i>El carácter ritualesco del teatro de Tadeusz Kantor</i>	254
4.5. El carnaval.....	261
4.5.1. <i>Definición y características</i>	261
4.5.2. <i>Su relación con las nuevas formas teatrales</i>	262
4.5.3. <i>La efigie de carnaval</i>	263
4.5.4. <i>La carnavalización del teatro de Tadeusz Kantor</i>	264
4.6. La <i>commedia dell'arte</i>	266
4.6.1. <i>Definición y características</i>	266
4.6.2. <i>Su contribución al personaje efigie</i>	270
4.6.3. <i>Su influencia en el teatro de Tadeusz Kantor</i>	274
4.7. El barroco.....	275
4.7.1. <i>Definición y características</i>	276
4.7.2. <i>Efigies barrocas</i>	277
4.7.3. <i>La estética neobarroca de Tadeusz Kantor</i>	280

4.8. El siglo XVIII.....	282
4.8.1. <i>Autómatas</i>	283
4.8.2. <i>Las figuras de cera y el maniquí industrial</i>	285
4.8.3. La paradoja sobre el comediante <i>de Diderot</i>	286
4.8.4. <i>El circo</i>	288
4.9. El Romanticismo.....	299
4.9.1. Personajes efigie <i>relacionados con la ciencia</i>	300
4.9.2. Personajes efigie <i>como producto de una crisis</i>	305
4.9.3. Personajes efigie <i>existenciales</i>	308
4. 10. El simbolismo.....	321
4.10.1. Personajes efigie <i>herméticos</i>	324
4.10.2. Personajes efigie <i>antagónicos</i>	329
4.11. Las vanguardias históricas.....	334
4.11.1. <i>El expresionismo</i>	338
4.11.2. <i>El cubismo</i>	339
4.11.3. <i>El futurismo</i>	341
4.11.4. <i>Los Ballets rusos y suecos</i>	343
4.11.5. <i>El dadá</i>	345
4.11.6. <i>El surrealismo y Antonin Artaud</i>	346
4.11.7. <i>La Bauhaus</i>	350
4.11.8. <i>La simultaneidad de planos espaciotemporales</i>	354
4.11.9. <i>La repetición y la fragmentación</i>	355
5. ANTECEDENTES CONCRETOS.....	359
5.1. Heinrich von Kleist.....	360
5.1.1. <i>Causas del personaje efigie en su obra</i>	361
5.1.2. <i>La presencia de la efigie y la muñequización</i> <i>de sus personajes</i>	367
5.1.3. Sobre el teatro de marionetas, <i>primer manifiesto</i> <i>del personaje efigie</i>	376
5.1.4. <i>Proyección</i>	381

5. 2. Maurice Maeterlinck.....	382
5.2.1. <i>Obra y estilo</i>	383
5.2.2. <i>Su concepción del personaje</i>	388
5.2.3. <i>Mecanismos de muñequización</i>	391
5.2.4. <i>Proyección</i>	395
5.3. Edgard Gordon Craig.....	397
5.3.1. <i>Su concepción teatral</i>	397
5.3.2. <i>El interés por la marioneta</i>	400
5.3.3. <i>La Supermarioneta</i>	403
5.3.4. <i>Influencia posterior y relación con Kantor</i>	406
5.4. Oskar Schlemmer.....	409
5.4.1. <i>Causas del personaje efigie en su obra</i>	410
5.4.2. <i>Su concepción del ser humano sobre la escena:</i> <i>la Kunstfigur</i>	417
5.4.3. <i>Ejemplos de muñequización en sus espectáculos</i>	421
5.5. Stanisław Ignacy Witkiewicz.....	427
5.5.1. <i>Su poética y obra teatral</i>	428
5.5.2. <i>La efigie en su teatro</i>	432
5.5.3. <i>La muñequización de sus personajes</i>	438
5.6. Bruno Schulz.....	442
5.6.1. <i>Estilo y obra</i>	443
5.6.2. <i>Causas del personaje efigie en su obra</i>	447
5.6.3. <i>Ejemplos de personajes efigie en su obra</i>	451
6. LA POÉTICA DE LA EFIGIE EN EL TEATRO DE TADEUSZ KANTOR.....	457
6.1. Efigies.....	458
6.1.1. <i>Títeres</i>	460
6.1.2. <i>Esculturas</i>	464
6.1.3. <i>Biobjetos</i>	469
6.1.4. <i>Máscaras</i>	472
6.1.5. <i>Maniqués</i>	475
6.1.6. <i>Figuras de cera</i>	483

6.2. La muñequización del personaje.....	493
6.2.1. <i>Muñequización interna</i>	497
6.2.2. <i>Muñequización tipificadora</i>	502
6.2.3. <i>Automatismo</i>	508
6.2.4. <i>Repetición</i>	513
6.2.5. <i>En torno al texto dicho</i>	522
6.2.6. <i>El maquillaje</i>	525
6.2.7. <i>El peinado</i>	528
6.2.8. <i>El vestuario</i>	529
6.2.9. <i>El embalaje</i>	531
6.2.10. <i>La repetición, la agrupación, el almacenamiento</i> <i>y la fragmentación de personajes</i>	542
6.2.11. <i>La desencarnación</i>	546
6.2.12. <i>La mímica y la influencia del cine mudo</i>	549
6.2.13. <i>El gesto y el movimiento</i>	555
6.2.14. <i>Ausencia de centro de gravedad, desarticulación</i> <i>corporal, posturas inertes, gestos espasmódicos</i> <i>y desplazamientos en el sitio</i>	560
6.2.15. <i>La marcha militar y del caballo de ajedrez</i>	563
6.2.16. <i>La acción conjunta y la gran entré</i>	565
6.2.17. <i>El tableau vivant y el negative vivant</i>	569
6.2.18. <i>La inmovilidad y la manipulación por otros personajes</i>	573
6.2.19. <i>El espacio</i>	576
6.2.20. <i>La presencia del director sobre escena</i>	581
7. CONCLUSIÓN.....	587
8. BIBLIOGRAFÍA.....	595
9. VIDEOGRAFÍA.....	617
APÉNDICE I. Principales causas de aparición del <i>personaje efigie</i>	619
APÉNDICE II. Progresión del <i>personaje efigie</i>	620
APÉNDICE III. Evolución de la efigie en el teatro de Tadeusz Kantor.....	622
APÉNDICE IV. Mecanismos de muñequización en el teatro de Tadeusz Kantor...	625
APÉNDICE V. Documentos audiovisuales para el análisis del <i>personaje efigie</i> en el teatro de Tadeusz Kantor.....	628

RESUMEN

LA EFIGIE EN EL TEATRO DE TADEUSZ KANTOR: UN MODELO PARA EL PERSONAJE

Este trabajo trata sobre dos recursos teatrales: el empleo de la efigie y la muñequización del personaje. Por cada uno se ha propuesto una definición, una tipología y una caracterización. Y para ambos, al mismo tiempo, se ha trazado una breve historia que indaga en sus orígenes, las causas de su aparición y algunas de sus manifestaciones principales. El teatro de Tadeusz Kantor, del que se ofrece un panorama general atendiendo a las corrientes a las que se adscribe, a la periodización de sus obras, a su poética y a su método de trabajo, resulta especialmente representativo para el objeto de estudio. Por esta razón ha servido como referente para establecer la teoría y la historia, para destacar algunos autores que contribuyeron al desarrollo del fenómeno y para analizar las ideas expresadas en un caso específico con mayor desarrollo.

Por efigie se entiende toda construcción plástica capaz de figurar la presencia de un personaje sobre la escena. El objeto, el títere, la escultura, la máscara, el maniquí o la figura de cera son algunas de las formas que puede adoptar. En origen es un objeto independiente que pertenece a las artes plásticas o que configura un género artístico por sí mismo. Su aparición sobre la escena, compartiendo el espacio con actores reales, se debe a una recontextualización.

La muñequización es la técnica de caracterización tanto interna como externa que consiste en artificializar al personaje interpretado por un actor vivo. Por tanto, se trata

de una concepción general del personaje y repercute directamente en el trabajo del actor y su estilo interpretativo. Se pueden establecer tres grandes variantes de muñequización. La primera se refiere a la dimensión interna del personaje y se percibe en el automatismo, el vacío psicológico y la ausencia de voluntad. La segunda atañe tanto a la dimensión interna como a la externa del personaje y se materializa en su desindividualización, esquematización o tipificación. La tercera alude a la dimensión externa y afecta a la apariencia y expresión del personaje por cuanto adquiere los rasgos y las propiedades de una efigie. En todas sus variantes es posible que represente la concreción escénica del tópico del mundo como teatro de marionetas.

El estudio de los dos recursos de manera conjunta se debe a la estrecha relación que establecen entre ellos. Si la efigie es un cuerpo artificial que funciona como personaje, la muñequización del personaje es un cuerpo natural que resulta artificializado. Dicho de otra manera, la efigie es el modelo de la muñequización y la muñequización es la imitación de la efigie.

A pesar de ciertos momentos y matices coinciden en una misma historia donde evolucionan de manera paralela. El origen de la efigie parece ser más antiguo que el de la muñequización. Sus antecedentes más remotos se encuentran en las esculturas funerarias que desde los orígenes de la civilización se encargaron de rememorar a los muertos. Hasta el siglo XVII diversas formas escénicas, ya fueran teatrales o parateatrales como el juego, el ritual, el carnaval o la *commedia dell'arte*, destacaron en el uso de ambos recursos. La efigie representó identidades posibles, ausentes, pasadas o futuras y reforzó la tipificación de los personajes. Y la muñequización se podía reconocer en el estilo de interpretación que emplearon basado en la artificialidad. En el siglo XVIII, el auge de los autómatas, la fabricación industrial de maniqués con una finalidad comercial y la proliferación de galerías de figuras de cera contribuyeron decisivamente al desarrollo de la efigie. El circo, además de incluir entre sus números autómatas, figuras de cera o ventrílocuos, también subrayó la artificialidad de su interpretación y sacrificó la dimensión psicológica del actor en beneficio de la dimensión física.

A partir del siglo XIX los recursos de la efigie y de la muñequización del personaje pasaron de un estado de gestación a otro de asentamiento. Debido a esta circunstancia cronológica ambos recursos se podrían incluir dentro del paradigma de la modernidad. Los autores románticos se fascinaron por los seres inertes que cobran vida y por su perfección formal frente al ser humano. Teatralmente, a partir de la intensificación del

trabajo rítmico y corporal del actor por encima del verbal se prefirieron las creaciones artificiales frente a las humanas por poseer mayor precisión y capacidad en este sentido. Así lo demostró Heinrich von Kleist, autor del que se podría considerar el primer manifiesto del tema de estudio. Incluso algunos autores llegaron a defender la sustitución del actor real por otro artificial en nombre de un teatro autónomo. Los simbolistas podrían ilustrar estas aspiraciones. Maurice Maeterlinck, por ejemplo, pretendió llegar a las capas más profundas de la percepción a través de un tratamiento muñequizador del personaje y propuso desterrar la presencia humana sobre la escena. Pero frente a este carácter utópico de los dos recursos se puede reconocer otro distópico. Mientras que en unas ocasiones reflejaron la perfección y la superación de lo humano, en otras denunciaron los aspectos mecánicos, alienantes e inhumanos en la existencia del individuo.

El primer tercio del siglo XX, con las vanguardias históricas, se podría concebir como la época de esplendor teatral de la efigie y la muñequización del personaje ya que ocuparon una posición dominante en el sistema teatral. Dentro de una concepción mayoritariamente utópica, la naturaleza y el ser humano fueron sometidos a un tratamiento autónomo y puramente artístico de manera definitiva. El teatro de títeres fue reintroducido por vía culta. El expresionismo recuperó la utilización de máscaras y exageró los rasgos del personaje hasta la deformación y la impersonalización. El concepto de “supermarioneta” de Edward Gordon Craig ejerció una importante influencia. El cubismo recurrió a un vestuario geométrico que cosificó al actor. El futurismo lo desarrolló adoptando una estética industrial y mecanicista que aproximaba el personaje al robot. Y tanto el movimiento dadá como el surrealista utilizaron el maniquí como obra artística independiente. Las experiencias escénicas de Oskar Schlemmer sintetizaron una considerable porción de los planteamientos de esta época.

Las manifestaciones del fenómeno a partir de la segunda mitad del siglo XX se encuentran en deuda directa con las vanguardias históricas por una razón de inmediatez. En segundo lugar son herederas de las formas anteriores que se dieron en el juego, el ritual, el circo, el romanticismo o el simbolismo, puesto que fueron sintetizadas por las vanguardias. Esto puede comprobarse en el teatro de Tadeusz Kantor que recibiendo el legado de las vanguardias también participó explícitamente de las tradiciones anteriores.

Algunos factores favorecen la aparición de cuerpos artificiales y cuerpos artificializados. Por ejemplo, la dedicación a las artes plásticas por parte de numerosos autores teatrales supone la transferencia de las cualidades de un arte a otro dando lugar a

la artificialidad del personaje. Asimismo, las experiencias históricas de crisis, guerra y decadencia han conducido a la deformación de la representación artística del ser humano y a su interpretación como una efigie.

Tanto la efigie como la muñequización del personaje comparten idénticas intenciones: introducen lo inanimado en escena, renuncian a la base psicológica del personaje, establecen un distanciamiento entre actor, personaje y público, ofrecen una alternativa al naturalismo, persiguen un arte autónomo, privilegian la imagen sobre la palabra, contribuyen al empleo del objeto más allá de la condición de accesorio e igualan jerárquicamente a actores y objetos. Siempre oscilan entre las mismas cualidades estéticas, desde el grotesco o el siniestro hasta lo abyecto y lo metafísico. Y a menudo se manifiestan de manera conjunta.

El hecho de que la historia, las causas, las intenciones y los efectos coincidan de manera tan significativa obliga a interpretar ambos recursos como los dos rostros de un mismo fenómeno. Podrían concebirse como dos estadios de una misma escala gradual que parte del actor vivo, propio del teatro naturalista inspirado en valores psicológicos y verbales, para aproximarse progresivamente hasta el objeto muerto, propio del teatro más autónomo que basa su esencia en la plasticidad y la materialidad. La muñequización sería un primer estadio entre ambos extremos, donde el personaje se alejaría del teatro naturalista incrementando su dimensión física y tomando la efigie como modelo. La efigie sería un segundo estadio, alejado del naturalismo en mayor medida, donde el actor sería sustituido plenamente por un cuerpo artificial.

De acuerdo con la misma interpretación se ha visto necesario proponer una expresión que, a modo de hiperónimo, designe ambos recursos al mismo tiempo. La expresión elegida ha sido la de *personaje efigie*, que se podría definir como el resultado obtenido a través de dos recursos íntimamente vinculados entre sí en nombre de un teatro autónomo: el empleo de cuerpos artificiales para encarnar al personaje y la muñequización del personaje encarnado por un actor real.

El *personaje efigie* se manifestó de manera emblemática en el teatro de Tadeusz Kantor. Siempre estuvo presente en sus manifiestos, sus ensayos y sus trabajos escénicos. Y contribuyó intensamente a sus ideas sobre el teatro y la muerte. No resulta extraño considerando que se trató de una personalidad que se dedicó a las artes plásticas, que vivió la Segunda Guerra Mundial, que apostó por un teatro autónomo y que recibió el legado tanto de las formas del juego, el ritual o el circo como del romanticismo, el simbolismo y las vanguardias.

En su juventud fue alumno de Carol Frycz, a través de quien pudo conocer las teorías de Craig aunque, a diferencia de este, sus *personajes efigie* nunca tuvieron una finalidad homogénea ni científicista. De otros autores de vanguardia recibió numerosas influencias. Por ejemplo, la simultaneidad de planos espaciotemporales ya fue practicada por el cubismo y el futurismo. Mediante este recurso, Stanisław Ignacy Witkiewicz justificó el empleo del maniquí como después haría Kantor: el personaje encarnado por un actor representaba el momento presente y su doble encarnado por una efigie representaba su pasado o su existencia en una dimensión distinta. La noción de material pobre aplicada a la efigie por parte de Kantor ya se encontraba en autores como Kleist o Bruno Schulz. Y uno de los primeros autores en apostar por el empleo masivo de maniqués, algunos de dimensiones gigantescas, fue Antonin Artaud.

A lo largo de la producción dramática de Kantor se han reconocido seis grandes tipos de efigie que a su vez se pueden dividir en varios subtipos atendiendo a diversos rasgos como la forma, el grado de movilidad, la relación con el cuerpo del actor o el material empleado. El títere es entendido como el cuerpo artificial más o menos antropomórfico con capacidad de movimiento. Kantor exhibió autómatas, que son aquellos títeres en los que el ser humano interviene en su creación y activación pero no en su manipulación; sombras del cuerpo del actor proyectadas en distintas partes del escenario; y otras construcciones de resonancias constructivistas que se pueden emparentar con el bunraku japonés puesto que eran manipuladas por varios actores a la vista del público. También empleó diversas esculturas, cuyo rasgo principal es la falta absoluta de movimiento. Según su estética se podrían dividir en constructivistas, clásicas, guiñolescas y zoomórficas. Atendiendo del mismo modo a su estética recurrió a máscaras clásicas, guiñolescas y circenses. Pero otras formas de cuerpo artificial resultaron más originales dentro de su universo dramático. Ese fue el caso de los biobjetos, o construcciones artificiales no antropomórficas que podían aparecer unidas al cuerpo del actor por contigüidad, sustituyendo una parte de su anatomía o sustituyendo la totalidad de la misma; de los maniqués, antropomórficos, entre los que se pueden distinguir los que duplicaron la escala real, los que reprodujeron parcialmente el cuerpo humano, ya fuera de manera dependiente o independiente respecto al actor, y los que reprodujeron la totalidad de un cuerpo humano; o de las figuras de cera, cuyo rasgo distintivo frente al maniquí fue el material de construcción.

Es posible que gran parte de los cuerpos artificiales empleados por Kantor estuvieran inspirados en los textos literarios de sus montajes puesto que ya aparecían en ellos de

cierta manera. A menudo Kantor los experimentó primero en trabajos escenográficos y de dirección para después incorporarlos a las obras oficiales de su compañía. El títere es la forma que empleó con mayor antigüedad. También fue la forma que más prolongó en el tiempo por retomarla con bastante posterioridad seguida de los biobjetos, los maniqués parciales y las esculturas ecuestres. Las formas que más empleó desde un punto de vista cuantitativo y a las que recurrió en un mayor número de obras fueron los biobjetos, los maniqués parciales y las figuras de cera. Por el contrario, las formas que empleó en menor medida fueron las máscaras, las sombras y los maniqués gigantes.

La muñequización interna de los personajes de Kantor se percibe desde su propia concepción por la que en lugar de obedecer a su propia voluntad obedecen a las leyes de la memoria y del recuerdo. Dicha concepción se manifiesta a través del automatismo, de la repetición de palabras, gestos y movimientos o de la presencia del director sobre la escena mientras se realizaban las funciones. La muñequización tipificadora se detecta en la repetición de personajes o la uniformidad que presentan entre ellos.

La muñequización externa se aprecia a través de numerosos mecanismos. Pueden clasificarse según correspondan al texto dicho, la apariencia o la expresión del personaje. Para poner algunos ejemplos, sólo a modo de muestra, se podría reparar en que la repetición de intervenciones y la artificialidad en la pronunciación contribuyeron a una desnaturalización del personaje en cuanto al texto dicho. El maquillaje exagerado, el vestuario cubofuturista, el uniforme desindividualizador, el embalaje humano, la fragmentación o el almacenamiento de los actores en espacios opresores aproximaron la apariencia del personaje hacia la efigie. La inmovilidad, la deformación de los gestos y movimientos evocando lo mecánico, el *tableau vivant* o la agrupación y acción conjunta de personajes cumplieron la misma función en lo referente a la expresión.

Cada tipo concreto de cuerpo artificial y cada mecanismo de muñequización posee un significado, una función y un efecto diferente. Pero cabe aventurar una sola idea para todos ellos a la luz de las teorías de lo performativo. En todos los casos generaron una presencia plástica, extraña, sólida y deshumanizada que obliga al espectador a percibir al personaje de manera distinta a la convencional. En lugar de reparar en su psicología y su significado repara en su materialidad y en su significante experimentando múltiples sentidos ajenos a cualquier lógica o voluntad.

La mezcla de elementos heterogéneos que descansa en el interior del *personaje efigie*, donde se une lo humano y lo objetual, podría elevar la categoría estética de lo grotesco por encima del resto. Para Bajtín simboliza el proceso de cambio captado en el

preciso instante en el que coincide el rostro antiguo con el nuevo. En el caso del *personaje efigie* lo humano, o lo que recuerda a ello, equivaldría al antiguo rostro del teatro naturalista, basado en la psicología y la imitación de la vida. Lo objetual, o lo que artificializa lo humano, equivaldría al rostro nuevo del teatro que, naciendo del anterior, busca la plasticidad y la autonomía sin renunciar a las preocupaciones humanas.

ABSTRACT

THE EFFIGY IN TADEUSZ KANTOR'S THEATER: A MODEL FOR THE CHARACTER

This work is about two theatrical resources: the employment of the effigy and the marionettization of the character. For each of them a definition, a typology and a characterization have been proposed. And for both, at the same time, there has been a short story outlined that inquires into their origins, the causes for their apparition, and some of their main manifestations. Tadeusz Kantor's theater, of which is offered a general panorama by attending to the currents it ascribed to, to the periodization of his plays, his poetic and his work method, turns out to be especially representative for the object of study. For this reason it has served as a reference to establish theory and history, to highlight some authors who contributed to the development of the phenomenon, and to analyze the ideas expressed in a specific case with a higher development.

By effigy it is understood every plastic construction capable of representing the presence of a character on stage. The object, the puppet, the sculpture, the mask, the mannequin, or the wax figure are some of the forms it can adopt. In origin it is an independent object that belongs to plastic arts or what configures an artistic genre in itself. Its apparition on stage, sharing space with real actors, is due to a re-contextualization.

Marionettization is both an internal and external characterization technique that consists of artificializing the character played by a living actor. Therefore, it is about a

general conception of the character and directly affects the actor's work and their interpretative style. Three great variations of marionettization can be established. The first one refers to an internal dimension of the character and it is perceived in automatism, psychological emptiness and the absence of will. The second one concerns both the internal and the external dimension of the character and is materialized in its un-dividualization, schematization, or typification. The third alludes to the external dimension and affects the character's appearance and expression as much as they acquire the traits and properties of an effigy. In all its variations it is possible for it to represent the scenic concretion of the topic of the world as a puppet theater.

The joint study of both resources is due to the close relationship they establish with each other. If the effigy is an artificial body that functions as a character, marionettization of the character is a natural body that ends up being artificialized. In other words, the effigy is the model of marionettization and marionettization is the imitation of the effigy.

Despite some moments and nuances they coincide in the same story in which they evolve in parallel. The origin of the effigy seems to be older than that of marionettization. Its most remote antecedents are found in funeral sculptures that from the origins of civilization were in charge of reminiscing the dead. Until the XVII century different theatrical forms, whether they be theatrical or paratheatrical such as the game, the ritual, the carnival, or the *commedia dell'arte*, highlighted the use of both resources. The effigy represented possible, absent, past or future identities and reinforced the typification of characters. And marionettization could be identified in the interpreting style they employed based on artificiality. On the XVIII century, the automaton height, the industrial fabrication of mannequins with a commercial finality and the proliferation of wax figure galleries decisively contributed to the development of the effigy. The circus, besides including automatons, wax figures or ventriloquists in its acts, also underlined the artificiality of its interpretation and sacrificed the psychological dimension of the actor in benefit of the physical dimension.

From the XIX century the resources of the effigy and marionettization of the character went from a state of development to one of settlement. Due to this chronological circumstance both resources could be included in the paradigm of modernity. Romantic authors were fascinated by the inert beings that come to life and by their formal perfection before human beings. Theatrically, from the intensification of rhythmic and physical work of the actor above verbal work, artificial creations were

preferred before humans because they possessed bigger precision and capacity in this aspect. It was thus shown by Heinrich von Kleist, author whose work could be considered the first manifesto of the topic of study. Even some authors came to defend the substitution of the real actor for an artificial one in the name of an autonomous theater. Symbolists could illustrate these aspirations. Maurice Maeterlinck, for example, intended to arrive to the deepest layers of perception through a marionettization of the character, and proposed to banish human presence on stage. But before this utopic character of the two resources another dystopic one can be acknowledged. While in some occasions they reflected perfection and surpassing what was human, in others they revealed the mechanical, alienating, and inhuman aspects in the existence of the individual.

The first third of the XX century, with historical vanguards, could be conceived as the theatrical splendor time of the effigy and marionettization of the character, since they occupied a dominant position in the theatrical system. Within a mostly utopic conception, nature and human being were submitted to an autonomous and purely artistic treatment in a definitive way. Puppet theater was re-introduced through the cultured way. Expressionism recovered the use of masks and exaggerated the traits of the character to the point of deformation and impersonalization. The concept of “über-marionettes” by Edward Gordon Craig exercised an important influence. Cubism resorted to a geometrical costume that dehumanized the actor. Futurism developed it by adopting an industrial and mechanistic that brought the character close to being a robot. As far as the dada movement as well as the surrealist used the mannequin as an independent artistic work. The stage experiences of Oskar Schlemmer synthesized a considerable portion of the approaches of the time.

The manifestations of the movement from the second half of the XX century are found in direct debt with historical vanguards due to a reason of immediacy. In second place they inherited former forms that appeared in the game, the ritual, the circus, romanticism, or symbolism, because they were synthesized by vanguards. This can be confirmed in Tadeusz Kantor’s theater, who, receiving the legacy of vanguards, also explicitly participated in former traditions.

Some factors support the apparition of artificial and artificialized bodies. For example, the dedication to plastic arts by numerous theatrical authors supposes the transference of the qualities of an art to another, giving place to the character’s artificiality. Likewise, the historical experiences of crisis, war, and decay have led to the

deformation of artistic representation of the human being and its interpretation as an effigy.

Both the effigy and marionettization of the character share identical intentions: they introduce the inanimate on the stage, they renounce to the psychological basis of the character, they establish a distance between actor, character and audience, they offer an alternative to naturalism, they pursue an autonomous art, they privilege image above words, they contribute to the employment of the object beyond the condition of accessory and hierarchically equate actors and objects. They always oscillate between the same aesthetic qualities, from the grotesque or sinister to the abject and the metaphysical.

The fact that history, the causes, the intentions, and effects coincide in such a meaningful way compels to interpret both resources as the two faces of the same phenomenon. They could be conceived as two stadiums of one same gradual scale that parts from the living actor, typical of naturalistic theater inspired in psychological and verbal values, to progressively approach the inanimate object, typical of a more autonomous theater that bases its essence in plasticity and materiality. Marionettization would be a first stadium between the two ends, in which the character would draw away from naturalistic theater thus increasing its physical dimension and taking the effigy as a model. The effigy would be a second stadium, even further from naturalism, in which the actor would be completely substituted by an artificial body.

In accordance to the same interpretation it has proved necessary to propose an expression that, as a hypernym, names both resources at the same time. The chosen expression has been *effigy character*, that could be defined as the result obtained through two intimately related resources on behalf of an autonomous theater: the employment of artificial bodies to incarnate the character and marionettization of the character played by a real actor.

The effigy character manifested itself in emblematic manner in Tadeusz Kantor's theater. It was always present in his manifestos, essays, and theatrical works. It also contributed intensely to his ideas about theater and death. It does not seem strange considering that this was a personality who dedicated himself to plastic arts, who lived the Second World War, that took a chance on an autonomous theater, and who received the legacy both of forms and game, the ritual or the circus as well as of romanticism, symbolism, and vanguards.

In his youth, he was Carol Frycz's pupil, through him he was able to know Craig's theories, although, unlike him, his effigy characters never had a homogenous or scientific finality. From other vanguard authors he received numerous influences. For example, the simultaneity of space-time planes had been practiced by cubism and futurism. Through this resource, Stanisław Ignacy Witkiewicz justified the employment of the mannequin as Kantor would do later: the character incarnated by an actor represented the present moment and its double incarnated by an effigy represented their past or their existence in a different dimension. The notion of "poverty" applied to the effigy by Kantor could already be found in Bruno Schulz. And one of the first authors to take a chance with the massive use of mannequins, some in gigantic dimensions, was Antonin Artaud.

Throughout Kantor's theatrical production, six big kinds of effigy have been recognized that can be divided into sub-kinds attending to diverse traits like shape, degree of mobility, relationship to the actor's body or the material used. The puppet is understood as the artificial body more or less anthropomorphic with capacity for movement. Kantor exhibited automatons, which are those puppets in whose creation and activation human beings interfere, but not in their manipulation; shadows of the actor's body projected in different parts of the stage; and other construction of constructivist resonances that can be related to Japanese bunraku given the fact that they were manipulated by several actors at the sight of the audience. He also employed diverse sculptures, whose main trait is the absolute lack of movement. According to his aesthetic, they could be divided into constructivist, classic, glove puppet, and zoomorphic. Attending at the same time to his aesthetics, he resorted to classical, glove puppets, and circus masks. But other forms of artificial body turned out to be more original within a dramatic universe. That was the case of biojects, or artificial non-anthropomorphic constructions that could seem built into the actor's body by contiguity, substituting a part of their anatomy or substituting the whole of it; of mannequins, anthropomorphic, among which can be distinguished those that duplicated the real scale, those that partially reproduced the human body, whether dependent or independently from the actor, and those that reproduced the whole of a human body; or the wax figures, whose distinctive trait from the mannequin was the construction material.

It is possible that most artificial bodies employed by Kantor were inspired by literary texts of his staging because they already appeared on them in a certain way. Often

Kantor experimented with them first in stage design and directing to later incorporate them to his company's official plays. The puppet is the form he employed with more antiquity. It was also the form he most prolonged in time by resuming its use pretty later on followed by biobjects, the partial mannequins and the equestrian sculptures. The forms he employed the most from a quantitative point of view and the ones he resorted to in a higher number of plays were biobjects, partial mannequins and wax figures. On the contrary, the forms he employed the least were masks, shadows, and giant mannequins.

Internal marionettization of Kantor's characters is perceived from his own conception by which instead of obeying their own will, they obey the laws of memory and remembrance. Said conception is manifested through automatism, the repetition of words, gestures and movements or through the presence of the director on stage while the functions were made. Typifying marionettization is detected in the repetition of characters or the uniformity they present among them.

External marionettization is appreciated through numerous mechanisms. They can be classified depending on whether they belong to spoken text, the appearance or expression of the character. The repetition of interventions and artificiality in pronunciation contributed to a de-naturalization of the character in terms of spoken text. Exaggerated makeup, cubi-futuristic costumes, the de-individualizing uniform, the human packaging, the fragmentation of the storage of actors in oppressive spaces brought the appearance of the character closer to the effigy. Immobility, deformation of the gestures and movements evoking the mechanical, the *tableau vivant* or the grouping and joint action of characters played the same role in terms of expression.

Each concrete type of artificial body and each marionettization mechanism possesses a meaning, a function and a different effect. But there should be a possibility of a single idea for all of them under the light of performative theories. In all the cases they generated a plastic, strange, solid and de-humanized presence that forces the spectator to perceive the character in a way different from the conventional. Instead of focusing on their psychology and their meaning, they focus on their materiality and its significant experimenting multiple senses, foreign to any logic or will.

The mixture of heterogeneous elements that underlies the effigy character, where the human and the objectual converge, could elevate the aesthetic category of the grotesque above everything else. For Bajtín, it symbolizes the process of change captured in the precise instant in which the old face coincided with the new one. In the case of the

effigy character that which is human, or what reminds of it, would be equivalent to the old face of naturalistic theater based on psychology and imitation of life. That which is objectual, or what artificializes the human being, would be equivalent to the new face of a theater that, being born from the former one, seeks plasticity and autonomy without giving up human concerns.

1.

INTRODUCCIÓN

La historia del teatro se construye mediante momentos de evolución y de revolución. Respecto al trabajo del actor, y por tanto al diseño del personaje, el método de Stanislavski aportó una nueva concepción de ambos basada en el psicologismo, la sentimentalidad, la ilusión y la identificación. La sistematización y aplicación masiva de este planteamiento supuso un momento de evolución tanto a nivel escénico como a nivel textual por la relación dialógica que mantienen estas dos dimensiones del teatro. Nociones como la memoria emocional, las circunstancias dadas, las tareas, las supertareas, el “¿Y si...?” mágico o la encarnación se han convertido actualmente en principios inamovibles en el terreno de la actuación y en el terreno de la escritura. Ciertamente dejó atrás un antiguo estilo de interpretación, declamación para algunos, y una antigua concepción de los *dramatis personae*, a favor de un nuevo modelo que genera mayor verosimilitud y realismo. Pero también es cierto que ha ocupado una posición dominante y excluyente en el sistema teatral que relega a la periferia otras tendencias cuyas aportaciones no resultan menos atractivas.

Las reacciones contra el naturalismo, que priorizaron el trabajo físico y rítmico del actor, el distanciamiento y el extrañamiento, implicaron un momento de revolución ya que transformaron radicalmente el teatro aunque más tarde quedaran desplazadas. Tal es el caso de las vanguardias históricas que, durante el primer tercio del siglo XX, abogaron por un teatro puro y autónomo cuyas leyes se ciñeran exclusivamente a las del

arte. En consecuencia, el actor pasó a entenderse como un instrumento al servicio del director y se subrayó la artificialidad del personaje a través de diversos mecanismos, llegando incluso a la sustitución del actor vivo por el objeto, el títere o el maniquí. A pesar de que el naturalismo haya predominado hasta la actualidad, diversas manifestaciones han recuperado una concepción vanguardista del personaje y han demostrado su potencial escénico más allá de la época en que se originó.

Cuando se desea censurar el trabajo de un actor o la construcción de un personaje parece muy socorrida la comparación con muñecos, marionetas, maniqués, figuras de cera, autómatas, robots u otras representaciones artificiales del ser humano. Incluso el habla cotidiana está plagada de expresiones lexicalizadas donde la imagen del títere, imagen de la artificialidad teatral por antonomasia, o el titiritero, su creador, se utilizan despectivamente: “parecer un títere”, “no dejar títere con cabeza”, “dársela a uno por boca de títere”, “pasar la gorra como un titiritero”...

Es posible que dichas comparaciones y expresiones se empleen de manera inconsciente ya que una mínima reflexión podría liberarlas de sus connotaciones negativas. Alejarse del naturalismo y la figuratividad a través de estas formas no implica necesariamente una disminución de la calidad artística. Por el contrario, puede que aumenten el potencial expresivo, comunicativo y cognoscitivo de una obra. Comúnmente se les atribuye una deshumanización fácil de aceptar, pero puede que sólo se produzca de forma aparente puesto que la síntesis que realizan respecto a sus referentes reales es capaz de multiplicar su humanidad, profundidad y complejidad ofreciéndolas en estado puro. Además, han ejercido una notable influencia en autores, obras y personajes considerados positivamente por la gran mayoría.

Algunos títeres primitivos, trascendiendo sus límites genéricos, han transferido su apariencia y carácter a personajes de la *commedia dell'arte* utilizados posteriormente en otras obras convencionales de autores consagrados. Shakespeare recordaba con frecuencia las antiguas marionetas danzantes y utilizaba la sombra como personaje. Cervantes pobló su universo literario de este tipo de figuras, como se puede apreciar en su entremés *El retablo de las maravillas* o en el episodio del retablo de Maese Pedro en *El Quijote*. Milton se inspiró durante una función de marionetas para crear su *Paraíso perdido*. Goethe declaró en sus memorias que su abuela le regaló un teatrillo de marionetas con el que pudo desarrollar sus aptitudes literarias y que unos titiriteros en la feria de Francfort le revelaron su *Fausto*, una tragedia que se interpretaba con títeres desde el siglo XVII. Lord Byron cuestionó la dignidad del que no ama a los títeres. Paul

Valéry los concibió como forma de inteligencia pura. Valle-Inclán renegó de los actores de carne y hueso, concibió para muñecos sus obras reunidas bajo el título de *Tablado de marionetas* y *El retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, los mezcló junto a los actores en *Los cuernos de don Friolera* y recurrió a la marionetización del personaje como técnica de caracterización en su teoría del esperpento. Lorca siempre sintió una profunda pasión por el teatro de guiñol, su madre le regaló un teatrillo de muñecos durante su infancia que pudo desempeñar la misma función vital que en Goethe, escribió y representó obras para este tipo de personajes, como la *Tragicomedia de don Cristóbal* y *la señá Rosita*, los incluyó en *La zapatera prodigiosa* evocando la primera ocasión en la que asistió a una representación de títeres, en *Así que pasen cinco años* un maniquí representó el doble de la novia e incluso contribuyeron a su proyecto de La Barraca.

A estas referencias se le podrían añadir muchas otras como la del polaco Tadeusz Kantor en la segunda mitad del siglo XX, quien alabó la historia del títere por su mezcla de ideal abstracto y de realidad imperfecta, erigió al muñeco como principio teatral, empleó diferentes construcciones plásticas en calidad de personajes y artificializó a sus personajes vivos en busca de una autonomía artística. Teniendo en cuenta todos estos hechos en la historia del teatro debería resultar arriesgado menospreciar, en general, el arte del títere y, en particular, el empleo de personajes artificiales o la artificialización de los personajes naturales.

1.1. Tema, tesis y estructura

El presente estudio va a tratar sobre dos recursos teatrales en la obra de un autor: el empleo de efigies y la muñequización del personaje en el teatro de Tadeusz Kantor. Por efigie se entenderá todo cuerpo artificial que prescinda del soporte humano para representar al personaje, donde se podría incluir desde el títere o la escultura hasta el maniquí, por nombrar sólo algunas de sus concreciones posibles. Y por muñequización se entenderá todo proceso de artificialización que recaiga sobre el personaje de modo que, sin prescindir del soporte humano, disminuya su naturalidad y le haga adquirir las propiedades del muñeco.

De esta manera, el tema se sitúa en la intersección entre dos cuestiones que se delimitan entre sí. Por un lado, se ocupa de la representación artificial del ser humano sobre la escena, ya sea mediante cuerpos plenamente artificiales o cuerpos naturales que

los imitan. Por otro lado, aborda la creación dramática de Kantor, donde diversas construcciones plásticas en calidad de personajes y la muñequización del personaje conviven simultáneamente. La primera cuestión, referente al cuerpo artificial y al cuerpo artificializado, es acotada por su relevancia en la producción teatral del autor escogido. Y esta segunda línea temática, referente a la creación escénica de Kantor, se centra en la realización no naturalista de sus personajes.

El contenido se puede considerar de especial interés por varias razones. Aborda dos fenómenos que siempre han estado presentes en la historia del teatro aunque no predominaran hasta la Europa de principios del siglo XX. Derivó en un estilo dramático que distinguió a Kantor como autor y director. Supuso una concepción del personaje que actualmente parece estar prácticamente olvidada por los circuitos oficiales. Y Kantor la recuperó demostrando su validez en la segunda mitad del siglo XX.

El desarrollo del tema despliega una serie de ramificaciones que se han intentado evitar en beneficio de la precisión. La primera tentación ha sido la multidisciplinariedad. La representación artificial del ser humano no es un fenómeno exclusivamente teatral y puede encontrarse en otras disciplinas como la narrativa o la pintura. Aun así, el estudio ha perseguido constantemente el camino dramático salvo en aquellos momentos en los que confluye con otras áreas que se explican de manera necesariamente conjunta.

Otra tentación ha sido la de abordar la efigie y la muñequización del personaje junto a la historia del títere. Ambas parcelas están íntimamente relacionadas. Las efigies se pueden considerar diferentes tipos de títeres, la muñequización del personaje puede entenderse como una influencia del títere en el teatro de actores y los contenidos vertidos en este trabajo podrían utilizarse como un pequeño eslabón para la dignificación que el arte del muñeco merece y todavía aguarda.

Otra tentación más ha sido la mitocrítica. El mito de Pygmalión podría hermanarse con el objeto de estudio aquí tratado. Mientras que este consiste en personajes, formas tradicionalmente vivas, que se artificializan y se presentan de forma inerte, el mito trata sobre formas inertes que cobran vida. El sentido inverso que recorren ha servido como criterio diferenciador y discriminador entre los dos ámbitos.

La tesis inicial y sostenida a lo largo de este estudio defiende la idea de que el empleo de cuerpos artificiales y la muñequización del personaje son dos recursos íntimamente relacionados entre sí que se manifiestan de manera emblemática en el teatro de Tadeusz Kantor. A grandes rasgos, puede anticiparse que los dos recursos se originan por una serie de ideas que se suceden y superponen en el tiempo. En un primer

momento se empieza a intensificar el trabajo físico y rítmico del actor sobre el verbal y psicológico. Después, por su capacidad de responder a los nuevos planteamientos, se produce una preferencia de lo material frente a lo humano, de lo inerte frente a lo vivo. En consecuencia, el actor pasa a imitar al títere, al muñeco o al maniquí llegando incluso a ser sustituido por este tipo de construcciones artificiales. El cuerpo artificial sería el modelo de la muñequización y la muñequización la imitación del cuerpo artificial. De esta manera, los dos nuevos tipos de personaje a estudiar, el muñeco y el personaje muñequizado, podrían interpretarse como dos estadios de una misma escala gradual que parte del actor vivo y progresivamente se aproxima hacia el objeto muerto.

Además, comparten idénticas intenciones, como la introducción de lo inanimado en la escena, el alejamiento del naturalismo y la búsqueda de un arte autónomo. Obtienen un efecto estético muy similar donde la alta carga expresiva, la identificación sobrecogedora y la otredad reveladora desempeñan un papel crucial. Y a menudo se manifiestan de manera conjunta, como demuestra el teatro de Tadeusz Kantor, donde contribuyeron intensamente a sus ideas sobre el teatro y la muerte. Por todas estas razones, que presentan el cuerpo artificial y la muñequización del personaje como los dos rostros de un mismo fenómeno, se ha visto necesario proponer la expresión *personaje efigie* para designarlos al mismo tiempo de acuerdo con su estrecha vinculación.

Durante el proceso de elaboración de esta tesis se han encontrado otras ideas, tal vez secundarias o menores. Es el caso, por ejemplo, del asentamiento del *personaje efigie* durante el romanticismo, su desarrollo durante el simbolismo y su plenitud durante las vanguardias históricas; de la aparición de cuerpos artificiales y de cuerpos artificializados sobre la escena por influencia de las artes plásticas, el interés por la muerte o las experiencias históricas de crisis, guerra y decadencia; de su relación con el tópico del mundo como teatro de marionetas; de su vigencia en la actualidad, como se puede apreciar en el teatro de Kantor; o de su consideración como un nuevo tipo de presencia escénica que se basa en la materialidad, la regeneración del cuerpo tradicional, el desequilibrio de lo cotidiano y un efecto inquietante, extasiante y perturbador. Con la lectura de este trabajo podrán extraerse algunas conclusiones más.

En una primera parte se delimitarán los conceptos de cuerpo artificial, muñequización y *personaje efigie*, que servirán como primer marco para el estudio. Para ello se adoptará un punto de vista semiótico, performático y estético. En la segunda parte se realizará una aproximación al teatro de Tadeusz Kantor, que se utilizará como

segundo marco de investigación. Con ella se abordarán las distintas corrientes en las que se ha adscrito su producción, se esbozarán las etapas de su evolución, se reseñarán sus obras, se sintetizarán los rasgos generales de su poética y se apuntarán algunas cuestiones relativas a su método de trabajo. Todo ello permitirá adquirir una visión de conjunto, contextualizar el tema y ofrecer un primer acercamiento al empleo particular de *personajes efigie* en Kantor. En la tercera parte, bajo el epígrafe de “antecedentes generales” y sin intención de exhaustividad, se trazará una historia general del cuerpo artificial y del cuerpo artificializado. En la cuarta parte, bajo el epígrafe de “antecedentes concretos”, se analizarán con mayor detalle algunos de los autores cuyas obras repercutieron de manera directa en la aparición de este tipo de cuerpos en Kantor. La quinta parte intentará establecer una poética del *personaje efigie* en el teatro de Kantor, donde todos los conceptos anteriores se apliquen a la obra del autor a fin de mostrar en él su particular realización. En relación con el cuerpo artificial se hará hincapié en los diferentes tipos que empleó Kantor, sus formas, significados y funciones. En relación con el cuerpo artificializado se analizarán los distintos tipos de muñequización de la que son objeto sus personajes y se sistematizarán los principales mecanismos de artificialización. Finalmente, en forma de apéndices, se adjuntarán algunos materiales que servirán para la comprensión y comprobación de las ideas anteriores. En soporte de papel se podrán consultar algunos esquemas sobre las causas de aparición del *personaje efigie* o la evolución de su historia y algunas tablas que sintetizen los tipos de cuerpo artificial y los mecanismos de muñequización presentes en el teatro de Kantor. En soporte digital se incluirán algunos materiales audiovisuales que permitan la ejemplificación directa de determinadas cuestiones relativas al *personaje efigie* en el teatro de Kantor. A todos ellos se remitirá a través de notas al pie de página.

1.2. Estado de la cuestión

Sobre la representación artificial y desnaturalizada del ser humano existen bastantes trabajos. La mayoría de ellos adoptan una perspectiva multidisciplinar debido a la propia naturaleza del objeto de estudio. Por ejemplo, *Máquinas de amar, secretos del cuerpo artificial*, de Pilar Pedraza (1998), ofrece un recorrido sobre distintas manifestaciones narrativas, cinematográficas y teatrales que tratan sobre el mito de Pigmalión. Las analiza como la transformación de la estatua en el ser deseado o la objetualización de la amada y las denuncia desde las posturas de la crítica feminista. A

pesar de limitar el análisis de las formas teatrales a su dimensión textual, ofrece interesantes aportaciones en cuanto a la historia del *personaje efigie* y sus efectos estéticos.

Un caso muy parecido es el de *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, de Víctor I. Stoichita (2006). Igual que la anterior estudiosa realiza un trazado histórico sobre la iconografía de Pigmalión. A diferencia de ella se centra en sus manifestaciones pictóricas y reduce las teatrales a meras alusiones. Su interés radica en la interpretación del mito como representación del simulacro por antonomasia; es decir, como símbolo de la confusión entre el original y la copia y del paso de la vida a la muerte, de lo inanimado a lo animado.

La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX. Perversa y utópica, de Charo Greco (2007) aborda la cuestión del cuerpo artificial centrándose en las artes plásticas del primer tercio de siglo XX. Demuestra la multitud de manifestaciones que se producen durante las vanguardias históricas, su especificidad dentro del ámbito plástico y las relaciones que se establecen entre pintura, escultura, autómatas y objetos autónomos del estilo de los muñecos o los maniqués industriales. Su mayor aportación seguramente sea la tipología que ofrece sobre el cuerpo artificial, aplicable a otros terrenos más allá del plástico.

Los trabajos que se especializan en la realización de cuerpos artificiales y cuerpos artificializados en ámbito teatral son menos numerosos. *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie*, de Didier Plassard (1992), ejemplifica el fenómeno con abundantes casos que pertenecen a un mismo período de tiempo y a una misma localización geográfica, teoriza la relación directa entre cuerpos artificiales y cuerpos artificializados y propone algunos conceptos con los que el presente estudio se encuentra en deuda.

El teatro de los pintores en la Europa de las Vanguardias incluye trabajos de Marga Paz, María Teresa Ocaña, Giovanni Lista, John Bowlton o Eric Michaud (2000). Se sitúa en la misma línea que el anterior por profundizar en la realización plástica del personaje teatral y por acotar el tema al período de entreguerras. Amplía la visión geográfica en detrimento de la profundidad y sustituye el punto de vista teórico por el histórico. De especial valor resultan las ideas y los materiales que aporta sobre los ballets rusos y los ballets suecos.

El "fantoche humano" y la renovación teatral española: la marionetización del personaje en los esperpentos de Martes de Carnaval, de Valle-Inclán, de Elzbieta

Kunicka, es un ejemplo del posible estudio de la muñequización del personaje de manera independiente al empleo del cuerpo artificial. Esta misma razón, junto al punto de vista textual frente al espectacular seguramente exigido por la falta de documentos audiovisuales de las obras de Valle-Inclán, da lugar a un trabajo sesgado. Aun así es bastante el valor que contiene, principalmente por los pocos trabajos que se han aventurado en terrenos de circunstancias similares.

Acerca de la obra de Kantor habría que distinguir tres tipos de materiales: el registro audiovisual de sus obras teatrales, sus escritos teóricos y los estudios críticos que ha generado tanto su obra teatral como su obra teórica. De sus obras anteriores a *La clase muerta* (*Umarłq klasa*) existen sólo grabaciones parciales y fotografías que se pueden encontrar tanto en la Cricoteka, Centro de Documentación del Arte de Tadeusz Kantor, en Cracovia, como en diversos documentales sobre su producción artística. A pesar de su carácter fragmentario permiten cierta labor de reconstrucción. Desde la *Clase muerta* sus obras mayores fueron grabadas de manera íntegra y editadas por la Cricoteka. Además, a excepción de *Mañana será mi cumpleaños* (*Dziś są moje urodziny*), se pueden consultar en el Centro de Documentación Teatral de Madrid. Sus cricotajes, u obras menores por ser el resultado de diferentes experimentos y talleres fuera de la oficialidad de la compañía, corrieron diferentes suertes. *Un matrimonio* (*Ślub*) y *La máquina del amor y de la muerte* (*Maszyny miłości i śmierci*) nunca fueron editadas, aunque sus grabaciones se hallan en los fondos de la Cricoteka. ¿*Dónde están las nieves de antaño?* (*Gdzie są niegdysiejsze śniegi*) fue editada por la Cricoteka. Y tanto *Una lección muy corta* (*Bardzo krótka lekcja*) como *Dulce noche* (*Cicha noc*) fueron editadas por SR.

La obra completa de los escritos teóricos de Kantor (2004; 2005a; 2005b) fue recogida y ordenada por Krzysztof Plesniarowicz en tres tomos que editó la Cricoteka. Todavía no se ha realizado su traducción completa y en otras lenguas diferentes al polaco, de momento, tan sólo existen antologías. En castellano se podría destacar la traducción de Graciela Isnardi (Kantor, 1984) a partir de la versión francesa de la antología preparada por Kive Staiff, por ser la primera. O, por ser una traducción más directa e incluir textos pertenecientes a mayor cantidad de épocas, la selección y traducción preparada por Katarzyna Olszewska Sonnenberg (2010), que fue publicada al mismo tiempo que las partituras de *La Clase muerta* y de *Wielopole, Wielopole* por la editorial Alba con motivo de los veinte años del fallecimiento del autor. En Inglés, el trabajo de edición y traducción de Michał Kobiałka (1993) complementa los dos títulos

anteriores de manera bastante satisfactoria, además de contener un útil e interesante aparato crítico.

Los trabajos dedicados al teatro de Tadeusz Kantor son varios. Aldona Skiba-Lickel (1991) intentó un interesante acercamiento a su método actoral apoyándose en entrevistas tanto al autor como a los miembros de su compañía. Marcos Rosenzvaig (1995; 2008) escribió y reeditó un libro sobre el teatro de Kantor en general. Resulta muy accesible y ofrece una visión bastante completa pero no posee demasiado rigor científico y presenta sospechosas similitudes con las aportaciones de Kobiałka. Algunas tesis se han centrado en algún aspecto de su obra. En España, por ejemplo, la de José Martínez Liceranzu (1992) analiza el objeto en *Wielopole, Wielopole*. Resulta interesante pero quizá se limite demasiado al análisis y la mera descripción.

Quizá por la complejidad del teatro de Kantor predominen los estudios colectivos frente a los individuales. *Les voies de la création théâtrale* le dedicó uno de sus volúmenes incluyendo trabajos, entre otros, de Brunella Eruli (1983) y Denis Bablet (1983a; 1983b). Con motivo de una exposición de su obra plástica organizada en España por la Fundación Telefónica y Caixa Catalunya, se editó *Tadeusz Kantor. La escena de la memoria*, en cuyas páginas se pueden encontrar valiosos trabajos de Lech Stangret o Andrzej Turowski (1997). Y con motivo de los veinte años del fallecimiento de Kantor, Fernando Bravo García se encargó de la edición de *Releer a Tadeusz Kantor (1990-2010)*, con algunos estudios que pueden tener alguna utilidad, aunque evidencia la falta de una crítica acostumbrada a la modernidad del autor.

Del mismo modo que abundan los estudios colectivos por encima de los individuales, abundan los estudios que se preocupan por la obra de Kantor no de manera monográfica sino junto a la de otros autores. Tal vez se deba a que son considerados representantes de un nuevo modelo dramático. Algunos estudios de Óscar Cornago (2001; 2005a; 2005b) o de Ana Alvarado (2009) podrían dar cuenta de ello.

Muchas revistas especializadas han incluido entre sus páginas artículos dedicados al teatro de Kantor. Son frecuentes sobre todo entre 1975 y 1990, por ser la franja temporal en la que Kantor representó sus obras con una fama internacional. Brunella Eruli (1980a; 1980b) y Denis Bablet (1986), nombrados anteriormente, seguramente sean los dos críticos que más han persistido en el análisis y la teorización de la obra de Kantor a través de este tipo de fuentes.

En España es posible que la revista pionera en la difusión del teatro de Kantor fuera *Primer Acto*. En 1971 publicó los primeros textos teóricos del autor traducidos al

castellano (Kantor, 1971a; 1971b; 1971c; 1971d) y en 1981 el manifiesto de *El teatro de la muerte* junto a algunos de sus últimos ensayos en relación con *Wielopole, Wielopole* y algunas entrevistas (Alonso, 1981; Alonso y Monleón, 1981; Kantor, 1981b). En este último año también la revista *Pipirijaina* se sumó a la acogida del autor en el país publicando algunos artículos de Moisés Pérez Coterillo (1981a; 1981b). El detonante de la entrada de Kantor en España seguramente se debiera a su éxito en el V Festival Internacional de Teatro de Caracas, en 1981, con *Wielopole, Wielopole*. En la edición de 1978 del mismo Festival ya había tenido un éxito similar con *La clase muerta*. Pero la transición política de España durante aquellos años impidió la noticia y provocó que primero se conociera y representara *Wielopole, Wielopole* y más tarde *La clase muerta*, alternado el orden natural de producción y de recepción.

La prensa diaria, como es propio de su naturaleza, se hizo eco de la obra de Kantor mientras duraron sus estrenos. De lo anteriormente indicado se puede deducir que su atención en España comprendió de 1981 hasta 1990. A pesar del impresionismo característico de este medio y de su intención divulgativa da cuenta del modo exacto en que fue recibido el teatro de Kantor. Lo más llamativo de sus contenidos quizá sean determinadas críticas negativas de algunos periodistas y articulistas que insisten en desprestigiar cada nuevo estreno de Kantor. Tal vez en su postura se pueda detectar una intranquilidad por el cuestionamiento a los modelos tradicionales de representación.

Finalmente, y por encima de todos estos trabajos y artículos, habría que señalar *Über-marionettes and Mannequins. Craig, Kantor and their contemporary legacies*, publicado con motivo del congreso Internacional titulado con el mismo nombre y dirigido por Carole Guidicelli. Se podría situar junto a los trabajos colectivos y monográficos sobre el teatro de Tadeusz Kantor. Pero a diferencia de ellos se centra en un único tema, que coincide con el de la presente tesis. Dedicar una primera parte al estudio de los conceptos y las prácticas teatrales de Craig en relación con la Supermarioneta. La segunda parte se centra en el teatro de Kantor, principalmente en cuanto a la aparición de objetos, efigies y dobles. Y la tercera parte se encarga de analizar algunas experiencias más recientes que se inscriben en la línea trazada por Craig y Kantor. Aunque los artículos no permiten demasiada profundidad en el tema por su brevedad, aportan algunas ideas y conceptos muy útiles que coinciden con los del presente estudio. Así podría comprobarse en las contribuciones de Carole Guidicelli y Didier Plassard (2013), Monique Borie (2013), Martin Leach (2013) o Valentina Valentini (2013).

1.3. Fuentes y metodología

Todos los materiales mencionados anteriormente han sido utilizados para la elaboración del presente trabajo. En función de su contenido han servido principalmente para unas partes u otras. A su vez, cada una de las partes ha requerido sus propias fuentes, cuya síntesis se ha realizado a lo largo del trabajo cuando se ha visto necesario y cuya referencia completa se puede consultar en el apartado final dedicado a la bibliografía citada.

Para el primer marco teórico, sobre el *personaje efigie*, se han empleado los estudios referidos que tratan sobre la representación artificial del ser humano tanto en teatro como en otras artes. Además, se han complementado con otras fuentes sobre semiótica, teatro performático, posdramático o diversas obras sobre las categorías estéticas de lo grotesco, lo siniestro o sobre los grandes tópicos en la historia de la literatura.

Para el segundo marco teórico, acerca del teatro de Tadeusz Kantor, no sólo se ha recurrido a los ensayos del autor, los documentales sobre su obra o los trabajos críticos que otros han realizado sobre ella en forma de libro, ya sea individual o colectivo, monográfico o de temática general, en forma de artículo en revistas especializadas o en forma de noticia o reseña en la prensa diaria. También se ha recurrido a numerosas entrevistas que le realizaron y algunos trabajos que se han ocupado de la producción plástica de Kantor.

Para la parte dedicada a la historia del *personaje efigie* se han seleccionado algunos de los estudios sobre el juego, el ritual, el carnaval, la *commedia dell'arte* o el circo que presentan mayor rigor histórico y teórico. Además se han escogido algunas poéticas teatrales, manifiestos, textos fundacionales de diversos movimientos artísticos, obras de la literatura y estudios generales de diferentes épocas que se han considerado especialmente representativos para el fenómeno aquí estudiado.

Los antecedentes concretos en la concepción del personaje en Kantor se han establecido por aparecer citados al respecto bien por el propio autor o bien por su crítica. Ha resultado imposible analizar la totalidad de su producción, por lo que tan sólo se han abordado las obras y ensayos que mayor reconocimiento han cobrado por la historia y los teóricos y que más representativos han resultado por su relación con el teatro de Kantor y el objeto de estudio.

Para la parte dedicada a la realización concreta del *personaje efigie* en el teatro de Kantor se han utilizado dos tipos de fuentes. Entre las escritas se podrían destacar las

partituras que fijó el propio autor, los programas de mano y las guías del espectáculo que se facilitaban al espectador en las representaciones. Entre las audiovisuales se ha acudido principalmente a las grabaciones de los montajes del autor y a las fotografías que se tomaron de los mismos. En el cuerpo del trabajo se ha hecho referencia a las grabaciones adaptando el modelo convencional de cita bibliográfica con la intención de que puedan ser localizadas y consultadas; es decir, entre paréntesis se ha indicado el apellido del director del vídeo, del productor o el nombre de la productora cuando no ha sido registrado ninguno de los anteriores, seguido del año de publicación, o el año de grabación en caso de encontrarse inédito, y el número de las páginas ha sido reemplazado por el minutaje correspondiente. La grabación de *La clase muerta* empleada, que se conserva en el Centro de Documentación Teatral, está dividida en dos partes por lo que se ha hecho referencia a cada una de ellas con un número romano que precede al minutaje. La referencia completa a estas fuentes audiovisuales se puede consultar en el apartado final dedicado a la videografía.

En la estructura y el desarrollo del trabajo se ha intentado cubrir las tres dimensiones que numerosos estudiosos consideran imprescindibles para el estudio de un fenómeno teatral. Unos las denominan sistema, norma y habla; otros, teoría, historia y análisis. En el primer capítulo, donde se delimitan los conceptos que sirven como punto de partida, se pretende construir la teoría del fenómeno que resulte válida tanto para la historia general del mismo como para el caso particular de Kantor. En los capítulos donde se abordan los antecedentes generales del fenómeno y los antecedentes concretos de su aparición en Kantor, se pretende reconstruir el proceso histórico que explica el fenómeno del *personaje efigie*. En el último capítulo, dedicado a la poética de la efigie en el teatro de Kantor, se ha intentado analizar e interpretar la realización concreta del fenómeno en un autor para comprobar la teoría anteriormente propuesta, por un lado; y por otro, reconocer algunas de sus variantes y particularidades posibles con mayor precisión que en los dos capítulos precedentes.

El punto de vista adoptado en cada parte ha sido diferente al resto. En el primer marco teórico se ha pretendido una generalización y una abstracción válida que permita su aplicación a cualquier momento histórico. En el segundo marco teórico, relativo al teatro de Kantor, y en el primer capítulo sobre la historia del *personaje efigie* se ha buscado una visión diacrónica que dé cuenta del fenómeno a lo largo del tiempo. En el capítulo dedicado a los antecedentes particulares se han realizado varios cortes sincrónicos que analizan el tema en determinados momentos concretos y autores. En el

último capítulo, se ha combinado la sincronía, por cuanto se limita a la producción teatral de Kantor, con la diacronía, puesto que dentro de su producción se han intentado analizar las variantes evolutivas del fenómeno.

En el proceso de elaboración de la tesis se ha seguido un continuo camino de ida y vuelta. El punto de partida ha sido siempre la observación y el análisis particular de las obras teatrales de Kantor. De aquí se han extraído unas primeras ideas y conclusiones que se han elevado a nivel teórico. En caso de que teóricamente demostraran su validez han sido confirmadas de nuevo en la práctica teatral de Kantor y en las experiencias de otros autores distintos. En caso de que las primeras ideas diseñadas no funcionaran en un nivel teórico o en su generalización a otros autores, han sido modificadas y han vuelto a descender al análisis escénico de múltiples autores tantas veces como ha sido necesario hasta comprobar su adecuación. Se ha tratado, pues, de una metodología inductiva y deductiva al mismo tiempo que ha perseguido en todo momento la compatibilidad entre la teoría y la práctica de distintas experiencias escénicas.

En cuanto a las oposiciones binarias que provoca el enfrentamiento, ya clásico, entre texto y espectáculo, se ha adoptado una visión integradora. Aunque el teatro de Tadeusz Kantor, guía principal de este estudio, prioriza el plano escénico sobre el literario, se ha pretendido no descuidar la observación del fenómeno a nivel textual en los casos que así lo permiten. Convencionalmente la escritura prefigura la representación y en esta subyace la escritura en una continua interacción e intercambio de condicionamientos y claves interpretativas. En el caso concreto de Kantor, las reflexiones teóricas y las partituras de las obras que fijó permiten considerar sus intenciones y la descripción personal de sus resultados. Y su utilización junto a los documentos audiovisuales, algunos de los cuales son ejemplificados dentro de los apéndices en soporte informático, pretende ofrecer una visión tanto textual como espectacular, en la que los detalles y matices perdidos en una puedan ser completados con los de la otra, y viceversa.

La misma influencia recíproca que mantienen estos dos elementos se le puede atribuir a la pareja formada por el actor y el personaje. La muñequización o artificialización del personaje afecta en primer término al plano ficticio del personaje pero en seguida se extiende al plano real repercutiendo en el trabajo del actor y en su estilo de interpretación. El empleo de títeres, esculturas o maniqués resulta más controvertido puesto que en ellos el personaje parece sustituir por completo al actor. Pero en cualquier caso, los materiales artificiales con los que están contruidos se podrían corresponder con la figura del actor mientras que su apariencia y carácter se

podrían corresponder con la figura del personaje, de manera que actor y personaje seguirían formando una unidad indisoluble por la transferencia de cualidades que experimentan. Por tanto, a no ser que se indique lo contrario en algún momento determinado, con el concepto de “personaje” se ha englobado tanto al actor real, ya sea natural o artificial, como a su personaje de ficción.

Los métodos de investigación utilizados han sido múltiples y complementarios. Para las partes más teóricas y analíticas se ha partido de la semiótica, principalmente de los modelos propuestos por Tadeusz Kowzan (1992), María del Carmen Bobes Naves (1997), Erika Fischer-Lichte (1999) y José Luis García Barrientos (2001). Al mismo tiempo se ha recurrido a una especie de semiología integrada, como la propuesta por Patrice Pavis (2008), al hacer confluir las herramientas de la semiótica con otras tomadas de la pragmática, la fenomenología, la estética de la recepción, las teorías energéticas, del teatro performático y del posdramático. La fusión de diferentes modelos y corrientes ha intentado adaptar el método al objeto de estudio en lugar de adaptar este al método para ofrecer la explicación más certera posible.

Para las partes más históricas se han aplicado principalmente dos disciplinas. La búsqueda de fuentes e influencias junto al establecimiento de convergencias y divergencias ha requerido los instrumentos de la literatura comparada. La disposición cronológica, en la medida de lo posible, de los antecedentes, las ideas y obras del autor, junto a la aportación de algunos datos biográficos y contextuales ha perseguido cierta historicidad que posibilite el estudio del tema como una realidad viva a lo largo de su evolución.

2.

EL PERSONAJE EFIGIE

Tanto el empleo de cuerpos artificiales como la muñequización del personaje son dos fenómenos que afectan a la corporalidad del personaje. Con el término de “personaje”, como ya se ha adelantado en la introducción, se concebirá la conjunción entre el actor real y el personaje de ficción. Esta utilización del término se corresponde con lo que García Barrientos (2001: 154-155) denomina “personaje dramático”, entendido como la encarnación del personaje ficticio en la persona escénica o, dicho de otro modo, el actor que representa un papel. Excepto en los casos en que resulte pertinente disociar al actor de su personaje y así se anuncie, se mantendrá esta concepción del personaje puesto que el actor deja su impronta en el personaje, este afecta al trabajo y al estilo de interpretación del actor y lo que se afirme sobre cada uno de ellos podrá repercutir en el otro.

Este capítulo pretende ofrecer el primer marco de estudio al que se ha hecho referencia. Primero se analizará el concepto de cuerpo artificial y después el de muñequización o cuerpo artificializado. Por cada uno de ellos se pretende ofrecer una definición, una tipología general y una serie de cualidades estéticas a nivel teórico y abstracto que permitan su posterior aplicación a casos más particulares. Para ello se partirá de los modelos semióticos tradicionales y determinados conceptos estéticos, ya asentados, que se complementarán con las estéticas de lo performativo, con las del teatro posdramático y algunas referencias mitológicas, legendarias y literarias que

expliquen de manera universal las apreciaciones hechas. Finalmente, se le dedicará un apartado a la relación entre los dos recursos estudiados para proponer una denominación, a modo de hiperónimo, con la que referirse a ambos al mismo tiempo.

2.1. La efígie o el cuerpo artificial

Por cuerpo artificial se entiende toda construcción plástica capaz de figurar la presencia de un personaje sobre la escena. En origen se trata de un objeto perteneciente a las artes plásticas. Su recontextualización en la esfera de la escena parece renunciar a la base psicológica del actor, establecer un distanciamiento entre actor, personaje y público, ofrecer una alternativa al naturalismo, privilegiar la imagen sobre la palabra, contribuir al empleo del objeto más allá de la condición de accesorio e igualar jerárquicamente a actores y objetos. Quizá su efecto más llamativo sobre el escenario, donde la capacidad de extrañamiento de los objetos se multiplica, consista en concentrar en sí la atención y generar sorprendentes, contradictorias y desconcertantes sensaciones.

2.1.1. Tipología

Las formas que puede adoptar el cuerpo artificial sobre la escena son muy variadas. Algunas de las evocadas desde un primer momento por su definición tal vez sean las del títere, la escultura o el maniquí, entre otras. Por su parentesco y su pertenencia a un mismo planteamiento, a menudo se intercambian sus nombres. Por ejemplo, Juan Carlos Vidal, en un artículo periodístico donde reflexiona sobre las relaciones entre Gordon Craig y *La clase muerta*, de Tadeusz Kantor, afirma que “la introducción de marionetas en su espectáculo poco tiene que ver con las concepciones teatrales de aquel” (Vidal, 1983a). Y Marcos Rosenzvaig (1995: 32; 2008: 46) emplea el término de “marionetas” para referirse al mismo espectáculo. En cambio, los cuerpos artificiales que se pueden observar en *La clase muerta* poco tienen que ver con la imagen más intuitiva y tradicional que genera la palabra “marioneta”, que se corresponde con el muñeco que maneja un manipulador como si fuera un personaje. Para desarrollar este estudio con la máxima precisión posible se hace necesario establecer una primera, general y provisional tipología del cuerpo artificial. La distinción entre unas formas y otras se llevará a cabo atendiendo a diversos rasgos como la apariencia, el movimiento, la relación con el cuerpo del actor, la naturaleza originaria o el material de construcción.

Un primer de tipo de cuerpo artificial podría ser el objeto. A partir de los años 70 se empezó a hablar de un “teatro de objetos” para referirse a las prácticas escénicas donde cumplen la función de un personaje. Es verdad que todo cuerpo artificial posee una condición objetual por lo que podría ser incluido dentro de esta clase de teatro. En cambio, el objeto propiamente dicho es de origen industrial, está prefabricado y prescinde por completo de la apariencia antropomórfica (Ferreyra, 2007: 66), características que podrían servir para discriminarlo de otras formas de cuerpo artificial.

Un segundo tipo de cuerpo artificial se podría considerar el títere. En castellano parece ser el término reservado para designar genéricamente al teatro de muñecos (Huerta, 2005: 692; Varey, 1957: 3). Pero alrededor de él existen algunas discusiones que plantean ciertos problemas. Comúnmente, en el muñeco se presupone una apariencia más o menos humana, que podría considerarse uno de los rasgos distintivos del títere.

Desde otra perspectiva, la Unión Internacional de la Marioneta (UNIMA) consideró en 1972 que “todo tipo de teatro de figuras, incluso el que sólo tiene una relación periférica con el teatro de títeres, se acepta como perteneciente a la gran familia” (Meschke, 1999: 51). De acuerdo con esta apreciación todo objeto, antropomórfico o no, pertenecería al teatro de títeres, siempre y cuando cumpla una función teatral. Consecuentemente, la diferencia entre títeres y objetos se diluiría y los objetos pasarían a representar un tipo concreto de títere.

En cambio, cabría preguntarse si la relación no es inversa y si no es el títere una clase especial de objeto. Efectivamente, es fácil aceptar que todo títere sea un objeto por su material de construcción. Pero no parece tan fácil aceptar que todo objeto sea un títere, puesto que no exige necesariamente una apariencia antropomórfica ni aun cumpliendo la función de un personaje. Siguiendo esta reflexión parecería más lógico incluir al títere dentro del objeto por ser este más general que el anterior.

Por otra parte, quizá lo más adecuado sea respetar la diferencia entre ambos tipos de figuras, objetos y títeres, y sus respectivos géneros, sin subordinar uno a otro. Como afirma Marta Bruno y confirma Ana Alvarado respecto a los objetos manipulados en calidad de personajes en *El hombre de arena*, representado por el Teatro Periférico de Objetos: aunque “todo objeto movido en función dramática” es títere, tienen estos sus particularidades y la obra no es de títeres (Alvarado, 2009: 62).

A su vez, el teatro de títeres presenta su propia tipología. Aunque también aquí existe cierta vacilación y confusión terminológica, puede detectarse cierto consenso. Los

diferentes tipos de títeres, o muñecos antropomórficos manejados en calidad de personajes, reciben un nombre u otro en función de la técnica con la que son manipulados. Atendiendo a las variantes más tradicionales puede afirmarse que la marioneta, aunque en francés designa a los títeres en general, en castellano se refiere al muñeco animado mediante hilos (Artiles, 1998: 17; Caro, 1987: 112). El guiñol es manejado directamente con la mano a través de la técnica del guante (Artiles, 1998: 120; Huerta, 2005: 345). Las sombras son manipuladas mediante varillas desde detrás de una pantalla (Artiles, 1998: 122). Y los autómatas cuentan con un complejo mecanismo de relojería o ruedas giratorias (Caro, 1987: 113) donde el ser humano interviene en su construcción y activación pero no en su manipulación. Además, a cada tipo de títere le corresponde un carácter: a la marioneta el realismo y la estilización; al guiñol, la exageración caricaturesca y la deformación grotesca; y a la sombra, la sugerencia y la poeticidad (Converso, 2000: 92-93). De aquí en adelante, buscando la claridad y la precisión, se distinguirá el títere del objeto por sus rasgos más comunes: el antropomorfismo y la capacidad cinésica por medio de una técnica concerta de manipulación.

La máscara se podría concebir como un tercer tipo de cuerpo artificial sobre la escena. Se podría definir como la estructura plástica que cubre el rostro de un actor fijando sus rasgos faciales. Frente al objeto se distingue por su habitual antropomorfismo. Respecto al títere se diferencia por representar tan sólo una porción de la anatomía humana y por estrechar su aproximación con el cuerpo del actor, del que depende.

A los objetos, las diferentes clases de títeres y las máscaras se les podrían añadir otras variantes de cuerpo artificial que, aun siendo menos frecuentes, no resultan menos interesantes. Ese sería el caso de la escultura, el maniquí o la figura de cera. La escultura se podría distinguir del objeto por su finalidad artística. Del títere se podría diferenciar por su inmovilidad y su independencia respecto al cuerpo del actor o cualquier otro tipo de manipulador. Y frente a la máscara, como tantos otros tipos de cuerpo artificial, por no limitarse a reproducir una porción del rostro humano.

Por maniquí se entiende la construcción artificial que posee forma humana, habitualmente a escala real, y que se emplea para exhibir prendas de ropa. Por su origen industrial y su finalidad comercial podría vincularse con la categoría del objeto pero a diferencia de él posee un diseño antropomórfico. Con el títere comparte el antropomorfismo pero se aleja de él por carecer de voz, de movimiento y de una técnica

de manipulación que le haga estar en contacto con el cuerpo del actor. Debido a estos rasgos no es clasificable dentro de las formas más tradicionales del teatro de títeres, como la marioneta o el guiñol, que son términos restrictivos. Tan sólo se podría corresponder con el sentido más amplio del títere, es decir, del muñeco. Y respecto a la escultura se podría distinguir por su naturaleza comercial e industrial en lugar de artística. Por todo ello, quizá convenga mantener su independencia dentro de las diferentes formas del cuerpo artificial.

La figura de cera guarda una estrecha relación con el maniquí por su silencio, su hieratismo y su independencia respecto al cuerpo del actor. Sin embargo se diferencia de él por su origen artístico en lugar de comercial y por el empleo de la cera como material de construcción, que se podría elevar a rasgo distintivo frente a otros tipos de cuerpos artificiales. Como afirma Enno Podelhl (1991: 24-25), los materiales de construcción irradian su propia sustancia y expresan por sí mismos. Sobre estas figuras hechas de cera se han dicho muchas cosas pero todas se encaminan en la misma dirección. Simulan la textura de la carne humana acercándose más al estado muerto que al vivo (Kirshenblatt, 2011: 265). Provocan el efecto de pavor en quien las contemple (Kayser, 2010: 119). Y han sido incluidas por varios teóricos dentro de los motivos capaces de generar el sentimiento siniestro por el que se duda entre lo animado y lo inanimado (Freud, 1976: 21; Greco, 2007: 235).

Establecidos estos tipos de cuerpo artificial como punto de partida convendría reflexionar sobre la terminología empleada para la descripción y el análisis de diversos espectáculos. La falta de precisión y la intercambiabilidad entre los nombres de las variantes expuestas pueden conducir al error. Por ejemplo, cuando Juan Carlos Vidal o Marcos Rosenzvaig, como se vio al comienzo de este subapartado, emplean la denominación de “marionetas” para referirse al espectáculo de *La clase muerta*, de Tadeusz Kantor, podrían despertar la imagen del muñeco manejado por hilos. En cambio, dicha imagen no se corresponde con la realidad del espectáculo.

Para ser exactos, Kantor empleó marionetas, en el sentido francés del término, o títeres, en su sentido castellano, para los personajes de dos espectáculos suyos: *La muerte de Tintagiles* y *La máquina del amor y de la muerte*. Pero en el resto de obras recurrió a otros tipos diferentes de cuerpo artificial. En concreto, a partir de *La clase muerta* recurrió principalmente a figuras de cera, que es el tipo específico de cuerpos al que se refieren los críticos mencionados con el nombre de “marionetas”.

Seguramente, todo creador que haya empleado cuerpos artificiales para representar a los personajes de sus prácticas escénicas se haya sentido atraído por el universo del títere, ya que es la forma más popular y extendida entre las vistas. En el caso de Kantor se hizo evidente cuando alabó la historia del títere por la integración de opuestos que genera: *“es la historia de la tensión entre la ilusión ideal de lo abstracto y la imperfecta realidad de la naturaleza, entre un modelo de forma inalcanzable y el hombre”* (Turowski, 1997: 42).

Como reconoce Turowski, en el teatro de Kantor la marioneta cumple la función de un principio que siempre estuvo bien asentado *“entre la Santa abstracción y el Simbolismo Excomulgado”* (Turowski, 1997: 42). Pero la marioneta en la totalidad de su producción teatral es eso, un principio, y en cualquier autor u obra conviene distinguir cuándo se trata de un principio abstracto y cuándo de un tipo concreto de cuerpo artificial.

Puede que la marioneta siempre se manifieste donde aparezca algún tipo de cuerpo artificial como principio. Pero la adecuación del término “marioneta” para referirse a cualquier cuerpo artificial es bastante discutible. Además, cuando se trata de una modalidad concreta de cuerpo artificial conviene distinguir con exactitud si se trata de un objeto, un títere, una máscara, una escultura, un maniquí o una figura de cera. A pesar de las estrechas relaciones entre unas formas y otras, se pueden reconocer diferencias. En el caso de la obra de Kantor, Turowski se acerca con acierto a la distinción entre “la figura de la marioneta, construcción racional de la realidad artificial, y la figura del maniquí, sucedáneo de la realidad y la vida” (Turowski, 1997: 43).

En cuanto a los críticos y estudiosos que emplean el término general de “títere” o “marioneta” para designar cualquier tipo de cuerpo artificial cabe barajar varias opciones. O están empleando el término “marioneta” en su acepción francesa, como muñeco en general, y en su definición más totalizadora. O están haciendo patente el carácter fronterizo del cuerpo artificial, por el que se puede confundir con diversas formas genéricas. O se están dejando llevar por la analogía con el concepto de “supermarioneta” de Craig, que contribuye bastante al desarrollo de los cuerpos artificiales como se verá en el apartado correspondiente. O están aludiendo al principio abstracto que caracteriza los personajes en lugar de al tipo concreto que se muestra en escena. O están incurriendo en un error terminológico.

2.1.2. Desde la perspectiva semiótica: un signo fronterizo

Durante mucho tiempo la semiótica ha servido para explicar el fenómeno teatral entendiendo que se compone de un conjunto de signos, o elementos perceptibles por los sentidos que poseen la doble dimensión del significante y del significado. De hecho, sus planteamientos y modelos de análisis permiten un acercamiento al objeto de estudio con mayor profundidad que en el subapartado anterior. Con ella se puede dar cuenta tanto de las particularidades del cuerpo artificial frente al cuerpo natural del actor como de la complejidad de su esencia, por la que un único método resulta insuficiente para su interpretación.

La clasificación genérica de las distintas artes ha sido una de las cuestiones por las que se ha preocupado la semiótica. Para algunos especialistas como Mukařovský (1977: 242) o Tadeusz Kowzan (1992: 22-23), las artes se dividen en dos grandes grupos. Las artes espaciales se caracterizan por la percepción simultánea de todos los elementos que la componen a través del sentido de la vista, como es el caso de la pintura o la escultura. En cambio, las artes temporales exigen una percepción que se produce de forma sucesiva priorizando el oído, como podría ser el teatro.

Los dos autores ya eran conscientes de que la percepción de cualquier obra artística nunca es instantánea y que siempre necesita el transcurso del tiempo en mayor o menor medida (Mukařovský, 1977: 235; Kowzan, 1992: 26). Incluso en las artes plásticas, estáticas e inanimadas, se requiere el elemento temporal, aunque sea mínimo, para su adecuada contemplación (Mukařovský, 1977: 258). Pero en cada arte podrá reconocerse el predominio o bien el predominio del espacio o bien del tiempo.

A grandes rasgos, el cuerpo artificial pertenece a las artes espaciales por su naturaleza plástica. Aun así, requiere un mínimo de tiempo para ser percibido y algunas de sus formas, como el títere o la máscara, requieren su percepción a través del tiempo por las cualidades cinéticas que poseen. Además, el cuerpo artificial en cualquiera de sus modalidades es integrado en la escena, una estructura temporal por definición. Por tanto, el cuerpo artificial mezcla sobre la escena lo propiamente espacial con lo temporal. Todo ello podría llevar a la conclusión de que el cuerpo artificial fuerza a la obra teatral hasta el terreno fronterizo del espacio y del tiempo sin hacer que ninguna de las dos dimensiones predomine sobre la otra.

La utilización de cuerpos artificiales en un contexto escénico plantea la posibilidad de ubicar las obras donde aparezcan en otras clasificaciones no menos interesantes de las artes. Por el origen popular del títere y el industrial o comercial del maniquí se

podría asociar a las artes periféricas frente a las superiores (Mukařovský, 1977: 243). Por su visualidad en escena y la ausencia de voz de algunos de sus tipos se relacionaría con el “teatro del silencio”, en el que se incluyen específicamente los autómatas (Kowzan, 1992: 54). Y por su plasticidad se podrían incluir en las artes semánticas que emplean “signos-efigie” como la pintura y la escultura (Kowzan, 1992: 157-158). El concepto de “signo-efigie” propuesto por Kowzan podría resultar bastante apropiado para referirse a todo cuerpo artificial por sus connotaciones plásticas, espaciales y visuales.

Su inclusión dentro de las teorías generales del signo parece bastante fácil en un primer momento. Por ejemplo, Peirce distingue tres tipos de signo según su carácter voluntario o involuntario y la relación que establezca entre su significante y su significado. El “índice” es el signo involuntario, producido por regla general por la propia naturaleza, cuyo significante es la consecuencia o síntoma de su significado. El “icono” es el signo voluntario y artificial cuyo significante guarda alguna relación mimética con el significado. Y el “símbolo” es el signo voluntario y artificial cuyo significante no guarda una relación directa ni inmediatamente reconocible con su significado (Kowzan, 1997: 47-51). Dentro de esta propuesta, el signo efigie que supone todo cuerpo artificial podría considerarse icono ya que en un contexto escénico siempre sugerirá tratarse de un personaje y su significante se relacionará, aunque sea en mayor o menor medida, con su significado.

Más compleja, y al mismo tiempo reveladora, resultaría la interpretación del cuerpo artificial como signo específicamente teatral. Los modelos de análisis que se preocupan por el signo teatral pueden llegar a ser muy variados en función del teórico que los diseñe. Uno de los primeros en hacer una propuesta sólida fue Tadeusz Kowzan (1992: 149-201). Él estableció trece sistemas de signos en el teatro, aludió a su carácter espacial, temporal o mixto, los dividió en dos grandes grupos según descansaran en el actor o fueran externos a él y cada uno de estos los subdividió a su vez en dos tipos, auditivos o visuales. Dentro de los que se apoyan en el actor y son auditivos fijó dos sistemas de signos que se refieren al texto dicho: los signos de la palabra y el tono. Respecto a los que se apoyan sobre el actor y son visuales estableció la apariencia externa del actor, representada por el maquillaje, el peinado y el vestuario; y la expresión corporal, que incluye la mímica, el gesto y el movimiento. Dentro del grupo de signos externos al actor distinguió dos categorías. Los signos visuales son los constituyentes del espacio escénico, formados por el accesorio, el decorado y la

iluminación. Y los signos acústicos son los efectos sonoros, dentro de los que distinguió la música y los sonidos.

Este modelo fue utilizado por otros como punto de partida. Por ejemplo, María del Carmen Bobes Naves (1997: 156-158), respetó la misma clasificación pero introdujo pequeñas variantes principalmente terminológicas. Denominó signos paraverbales al sistema de signos relacionado con el tono, agrupó la mímica y el gesto como signos cinéticos e incluyó el movimiento dentro de los signos proxémicos en oposición a los anteriores.

Erika Fischer-Lichte (1999: 37-41) siguió manteniendo las directrices de Kowzan y el tipo de cambios que realizó Bobes Naves. En relación con el texto dicho de Kowzan habló de signos lingüísticos, paralingüísticos como la voz, la entonación o la modulación, ruidos emitidos de manera independiente a los lingüísticos y música como la que se produce cuando un personaje canta. Incluyó en el mismo nivel los signos de la mímica, el gesto y la proxémica entendiendo que todos se refieren al movimiento. En lugar de maquillaje se refirió a la máscara, entendiendo por esta el conjunto de signos que denota la cara y figura del personaje (1999: 143) e incluyendo en ella lo que denominó “máscara de maquillaje”, el maquillaje propiamente dicho, y la “máscara fija”, o máscara propiamente dicha, por la estrecha relación que se establece entre ambos tipos de signos (1999: 154). Añadió la concepción del espacio como un sistema de signos más y apuntó a la distinción de signos según sean de mayor duración como el vestuario o transitorios como el gesto.

Aplicando estos sistemas convencionales de signos al cuerpo artificial se pueden extraer algunos rasgos más que reafirman su carácter fronterizo. En principio podría pensarse que todo cuerpo artificial es un signo exterior al actor, visual y espacial, con dos excepciones. Tanto el objeto como el títere necesitan entrar en contacto con el cuerpo del actor para ser manipulados y exhibir sus cualidades cinéticas. Por tanto se convierten en prolongaciones del cuerpo natural del manipulador y se sitúan a medio camino entre lo exterior y lo interior. Y la máscara, en un grado mayor de cercanía al cuerpo natural del actor, está aceptada como un signo interno a él que afecta a su apariencia exterior y que se relaciona estrechamente con el maquillaje y la mímica (Fischer-Lichte, 1999: 143, 145; Kowzan, 1992: 172-176).

Sin embargo, analizando el signo-efigie en calidad de personaje e independientemente de la figura del actor podría plantearse otra relación distinta. La efigie está construida con unos materiales artificiales que evidencian su condición

objetual y externa al actor. Pero su modelado y su apariencia, salvo en el caso de los objetos propiamente dichos, funcionan como portadores de signos y se asemejan tanto al ser humano que podrían nivelarse semióticamente a la categoría de actor. Del mismo modo, su apariencia se podría nivelar con el personaje aunque el peinado sea sustituido por la peluca y el maquillaje por la pintura. Esta identificación del cuerpo artificial con el actor se acentúa mucho más en el caso particular del títere debido a los signos que es capaz de transmitir en relación con el texto dicho, el gesto y el movimiento. Por tanto, es posible que la efigie no sólo oscile entre lo espacial y lo temporal, sino también entre lo exterior y lo interior al actor, a quien es capaz de suplantar. Quizá las diferencias más insalvables entre el actor que interpreta un personaje y la efigie que reemplaza a un actor radiquen en la naturalidad del primero frente a la artificialidad del segundo y en el hecho de que la distancia que separa al actor del personaje en la efigie se reduce significativamente hasta acercarse al concepto de “signo-objeto” (Kowzan, 1997: 111).

Retomando la interpretación del cuerpo artificial como un signo exterior al actor, de carácter visual y relacionado con el espacio se podría señalar otro rasgo importante. Dentro de estos parámetros podría situarse entre el accesorio y el decorado. Fischer-Lichte (1999: 217) distingue el accesorio del decorado en función de su manipulación: el accesorio es manipulado por el actor mientras que el decorado no. Cada tipo concreto de cuerpo artificial se aproxima más a uno u otro por su propia naturaleza. Objetos, títeres y máscaras se corresponderían con el accesorio por sufrir la manipulación de un actor real. Esculturas, maniqués y figuras de cera, en cambio, se corresponderían más a menudo con el decorado por carecer de movimiento dentro de los rasgos intrínsecos a su naturaleza y permitir sólo su desplazamiento. Pero cualquiera de ellos podría desempeñar el papel de accesorio cuando fuera cogido, desplazado o manipulado por algún actor y de decorado cuando se caracterizara por su inmovilidad y su absoluta independencia respecto al actor. A la posición fronteriza que ocupan las efigies teatrales entre lo espacial y lo temporal y entre lo exterior al actor y el actor mismo, se le podría sumar la posición fronteriza entre el accesorio y el decorado.

2.1.3. Más allá de la semiótica: una nueva corporalidad escénica

Pero tal vez la complejidad del cuerpo artificial vaya más allá y este análisis sígnico resulte excesivamente obvio. Para indagar en su auténtica esencia escénica quizá convenga interpretarlo como algo más que icono de personaje que se sitúa en la frontera

de varios sistemas de signos. Ya desde el propio marco de la semiótica y del estructuralismo se intuyó tanto la multiplicidad de significados que puede poseer un único signo como las múltiples, confusas y contradictorias sensaciones que puede generar en el receptor.

En un primer grado de significación, la efigie escénica parece que siempre representará a un personaje, del que será icono. Pero, en un segundo grado de significación e interpretado de acuerdo con abstracciones y connotaciones que dependerán del contexto, las ideas subjetivas y las asociaciones personales del intérprete (Bobes, 1997: 76; Mukařovský, 1977: 36), podría representar además el estado artístico del personaje teatral, su presencia en una dimensión diferente a la cotidiana como podría ser el pasado o la muerte e incluso un alegato a favor del distanciamiento y del teatro autónomo, entre otras muchas posibilidades.

En este último caso se entraría en un terreno fronterizo, de nuevo, y el cuerpo artificial podría considerarse un símbolo donde el significante no posee necesariamente una relación directa y evidente con su significado (Kowzan, 1997: 50-51, 202). Y entonces se debería hablar de la ambigüedad del signo, por la que su significado es igual a uno o a otro, o de la polivalencia, por la que su significado es igual a varios a la vez (Kowzan, 1997: 159-160).

En los cuerpos artificiales resulta fácil apreciar la mezcla de lo vivo y lo muerto, lo natural y lo artificial. Así lo han visto algunos estudiosos del muñeco en su sentido más general:

El muñeco es un objeto que se mueve en un mundo ambiguo entre la vida y la muerte, un enlace entre el difunto o el dios al que representa y el mundo de los vivos (...) El origen de su poder reside en su propia naturaleza: es un doble del muerto, un delegado, como el coloso o su equivalente la estela, que liga el mundo de los muertos con el de los vivos (...) (Pedraza, 1998: 142).

O grandes especialistas del mundo del títere al que retratan, añadiendo la mezcla entre realidad y ficción, como:

el espacio del “entre”: entre la vida y la muerte, lo animado y lo inanimado, lo sagrado y lo profano, los hombres y los dioses, actúa como una bisagra entre la realidad y el imaginario, entre el rito y el teatro (Eruli: 1992, 7).

Esta existencia contradictoria de la propia efigie seguramente se proyecte sobre el espectador siendo la responsable de que en él se generen confusas y contradictorias emociones despertando la reflexión existencial sobre la propia vida y la muerte. Por una parte, la efigie permite la identificación de quien la contemple, puesto que imita al ser humano en cierta medida, ya sea por su apariencia o por cumplir alguna de sus funciones como podría ser la de actuar. Por otra parte, provoca un distanciamiento ya que se muestra sólida, plástica e inerte.

Las funciones del signo establecidas por Mukařovský pueden dar cuenta de algunos fenómenos más complicados y abstractos que se relacionan con la percepción del cuerpo artificial. Este cumple una función práctica en la que su significante, es decir, su material, su modelado y su apariencia, se muestra en primer plano e instantáneamente se transforma en lo que representa, es decir, en un personaje. Pero al mismo tiempo cumple una función simbólica en la que es inevitable no centrarse en la relación entre el signo simbólico y la cosa simbolizada, desplegando una gama de sensaciones enfrentadas.

La combinación de la función práctica con la simbólica da lugar a lo que el mismo teórico denominó “función mágica” que, según él, concentra la atención del receptor más allá del signo, se concentra en lo que representa y participa en la composición de otra función a la que podría denominarse “erótica” (Mukařovský, 1977: 132, 147). Esta función erótica pretende explicar el juego interpretativo que ofrece a su receptor, la tensión que establece entre sujeto receptor y objeto contemplado y la recreación que conlleva en las formas del significante. En ese momento se entreabren sus posibles significados más allá del mero personaje, despierta la reflexión existencial y podría detectarse una “fuerza difusa” según la cual se presiente una fuerza comunicativa, se intuye un significado, o varios, pero se hacen inalcanzables porque al mismo tiempo están velados (Mukařovský, 1977: 38).

La polivalencia de la que habla Kowzan o la “función mágica”, la “fuerza erótica” y la “fuerza difusa” de las que habla Mukařovský desde el marco del estructuralismo anticipan ideas y conceptos que utilizan corrientes posteriores como la estética de lo performativo o el teatro posdramático. Pero son sólo estas corrientes las que dan un paso más allá, contribuyen al desarrollo y asentamiento de las propiedades perceptivas y ofrecen un corpus de sólidos conceptos que permiten explicar el proceso de recepción de los significados abstractos que contienen los cuerpos artificiales.

En consonancia con los planteamientos de dichas corrientes, la efigie podría explicarse como una nueva corporalidad escénica (Fischer, 2011: 157-158), plástica y deshumanizada, que redefine la categoría del personaje (Fischer, 2011: 176). Se aleja del naturalismo pero, desde la óptica de la escena, se hace más veraz por entrar en coherencia con la artificialidad del medio artístico. Su principal característica quizá sea una intensa materialidad por la que el peso de su significante se impone sobre su significado (Fischer, 2011: 36). El cuerpo se presenta sólido, extraño e inerte provocando una serie de efectos físicos y psicológicos cercanos al éxtasis. Mientras que el significante se percibe con fuerza y claridad su significado se vuelve vaporoso por la multiplicidad de significados que admite su presencia.

El proceso de percepción de esta nueva presencia escénica, o modo de actualidad (Fischer, 2011: 198), se lleva a cabo de manera radical puesto que el espectador concentra su atención en él, se identifica con él, experimenta sus formas, (Fischer, 2011: 204) pero el valor monosémico le deja su lugar a una irradiación plural de significados (Fischer, 2011: 176; Lehmann, 2013: 164). El extrañamiento que implica podría hacer pensar en la elevación a lo sublime que menciona Lyotard, según la cual se materializa aquello que no se puede dominar mediante la representación o el pensamiento conceptual (Connor, 1989: 21) o en la emergencia de significados que se perciben en su materialidad específica (Fischer, 2011: 281) y que surgen de manera ajena a la voluntad (Fischer, 2011: 286).

2.1.4. Bases mitológicas

Interpretado así el cuerpo artificial se podría decir que adquiere vida propia por cuanto es capaz de realizar diversas acciones sobre el sujeto que le observe. Juega con la sensibilidad del receptor atrayendo su atención con fatalidad y con su percepción haciéndole dudar entre la vida y la muerte y en el mensaje exacto que debe captar. Este peculiar despertar de la materia inerte cuenta con una base mitológica extensamente explotada.

La mitología hindú relata cómo Parvati, la esposa de Shiva, fabricó un títere que escondía para que su esposo no se enamorara de él. Sin embargo, un día Shiva lo encontró, se enamoró, le dio vida y huyó con él (Villafañe, 2007). Esta historia no puede sino emparentarse con el mito occidental de Pigmalión, el famoso chipriota que construyó una estatua de la que se enamoró y a la que Venus dotó de vida. En la última

de ellas llama la atención que el marfil, materia original de la estatua de Pigmalión, se transforme en cera antes de llegar a ser carne (Ovidio, 1964: 184). El detalle podría hacer pensar en la cera como un material intermediario entre la muerte y la vida, o símbolo de la maleabilidad de la materia (Stoichita, 2006: 34), tal como se ha interpretado en relación con la figura como tipo específico de cuerpo artificial.

Pilar Pedraza analiza el mito occidental desde la crítica de género y lo interpreta como una mera objetualización de la mujer, una expresión del ideal masculino de feminidad (Pedraza, 1998: 21), una versión sobre la fantasía procreadora del hombre (Pedraza, 1998: 31) y un mito fundador de la misoginia (Pedraza, 1998: 32). En cambio, Víctor I. Stoichita (2006: 11) repara en la distinción que realizaba Platón en el Sofista entre el arte de la copia, cuyo resultado está sujeto a las leyes de la mimesis, y el arte del simulacro, cuyo resultado se caracteriza por lo borroso, la ausencia de modelo y una carga de oscuros poderes. En base a esta distinción interpreta el mito como la fundación del simulacro, concepto muy empleado por los teóricos de la posmodernidad como Baudrillard (Connor, 1989: 45, 112), por cuanto supone el paso bidireccional de lo inanimado a lo animado, la pérdida de distinción entre la copia y el original, entre ficción y realidad (Stoichita, 2006: 84), y contiene energías difícilmente descriptibles que confunden la vida y la muerte (Stoichita, 2006: 289).

El interés de los dos mitos, tanto el hindú como el latino, para la explicación teatral de la efigie reside en varios aspectos. Ambas historias son las fundadoras del mito de la construcción artificial que cobra vida independiente. Del mismo modo, la efigie cobra vida cuando se sitúa en un escenario y se equipara al personaje. Tanto Shiva como Pigmalión se sintieron intensamente atraídos por sus respectivas efigies. De igual manera, la efigie escénica atraerá fatalmente la atención del espectador, aunque sólo sea por la capacidad de extrañamiento inherente que posee. Y por último, la misma duda que generaban las míticas estatuas en sus contempladores respecto a la vida y la muerte, la ficción y la realidad, de acuerdo con el concepto de simulacro planteado por teóricos como Baudrillard o Stoichita, será experimentada por el espectador teatral que se encuentre ante un cuerpo artificial.

2.1.5. Bases legendarias

Otras leyendas, quizá menos conocidas que los dos mitos pero mucho más numerosas, han desarrollado el tema de la pasión que es capaz de levantar la efigie en su

observador y han incidido en el poder de la materia para encantar, afectar y alterar emocionalmente al ser humano más allá de lo racional. Pilar Pedraza (1998: 35) se ha referido a este efecto con los nombres de agalmatofilia, idolismo o patología de la Venus estatuaría.

Algunos amantes se han conformado con la representación plástica de su amada. Así lo registra una de las leyendas sobre la actriz Zoffany. Esta rechazó a un pretendiente a favor de otro pero tuvo la deferencia de regalarle un retrato suyo de cuerpo entero. Se cuenta que este pretendiente rechazado, satisfecho con el retrato, jamás se interesó por otra mujer (Stoichita, 2006: 156). Otras veces el parecido con una estatua ha sido el desencadenante del sentimiento amoroso, como le sucedió a Salmacis cuando vio a Hermafrodita (Stoichita, 2006: 19).

Otras historias relatan cómo algunos amantes reemplazaron a sus parejas fallecidas por efigies que los representaban. Este es el caso de Admeto a la muerte de Alceste o Laodamia, según algunas versiones, a la muerte de Protesilao, en las tragedias de Esquilo (Pedraza, 1998: 143-145). Del mismo modo, Oskar Kokoschka hizo construir una muñeca de su amante fallecida, Alma Mahler, con la que convivía diariamente y salía a pasear (Pedraza, 1998: 150-151).

Y otras leyendas sitúan a las estatuas en el motor de las pasiones más irracionales, no sólo relacionadas con el amor. Desde la República de Platón, por ejemplo, existen indicios de que Helena siempre se mantuvo fiel junto a Menelao y nunca se fugó con Paris. En lugar de ser ella quien viajó a Troya con Paris es posible que viajara una efigie con su aspecto (Stoichita, 2006: 124). Giovan Pietro Bellori en el siglo XVII entendió que para proteger a Helena se construyó y transportó la estatua (Stoichita, 2006: 121). Otros analistas del mito como Edwin Panofsky pensaron que *“sólo una obra de arte y no una mujer real pudo justificar diez años de lucha”* (Stoichita, 2006: 122).

Por último, sólo por dar cuenta de la inmensa cantidad de relatos que registran el poder de las estatuas, se podría citar el relato que aportan Plinio y Luciano. Estos autores cuentan que la Afrodita esculpida por Praxíteles se encontró un día cubierta con ciertas manchas libidinosas producidas por un admirador. Luciano añade a esta leyenda el relato de cómo fue a visitar su templo junto a otros interesados por el hecho. Uno de los acompañantes del autor se abrazó a la estatua en cuanto la vio, preso de una atracción irresistible. El guardián le recriminó pero, finalmente, a cambio de un dinero les abrió la puerta trasera para que pudieran contemplar a Venus desde ese otro punto de vista (Pedraza, 1998: 36).

Es posible que el encanto y la atracción que generan los cuerpos artificiales sobre un escenario no tengan el componente amoroso de estas leyendas. Pero sí comparten con ellas la fatalidad de su visión, la atracción irracional que ejercen en su observador, la capacidad dominar sus emociones y el poder que genera lo muerto e inerte.

2.1.6. Cualidades estéticas (I): lo grotesco

En cuanto a la sensibilidad de quien se enfrenta a la contemplación y actuación de una efigie convendría seguir indagando desde la óptica de la recepción, ya anticipada por las teorías de lo performativo y unas cuantas historias mitológicas y legendarias. Estéticamente y en calidad de objeto artístico, la efigie reúne cinco categorías esenciales que se oponen en su mayoría al canon clásico de belleza: lo grotesco, lo siniestro, lo abyecto, lo metafísico y lo sublime. Según el contexto donde aparezca y la función con la que se emplee, estas categorías estéticas se podrán presentar de forma simultánea y equilibrada entre sí, de forma sucesiva y desequilibrada reduciendo unas a principales y otras a secundarias, e incluso de forma que alguna o varias de ellas queden neutralizadas.

El grotesco ha sido detalladamente estudiado por autores como Wolfgang Kayser (2010) o Mijail Bajtín (1987). Después de que este concepto estilístico apareciera de manera dispersa dentro de las poéticas del Romanticismo, Kayser fue el pionero en teorizarlo extensamente a través del análisis de diversas fuentes tanto literarias como pictóricas, principalmente decimonónicas. Bajtín se asentó sobre él, revisó sus aportaciones, las amplió y las corrigió a través de numerosos ejemplos extraídos de la obra de Rabelais. Entre las numerosas críticas que enumera Bajtín (1987: 47- 52) sobre la teoría del grotesco elaborada por Kayser aquí merecen ser destacadas tres. Según él, Kayser sólo atiende al tipo de grotesco que se manifiesta durante el romanticismo (Bajtín, 1987: 47), olvida sus reminiscencias carnalescas y lo interpreta de modo muy formalista (Bajtín, 1987: 48).

Etimológicamente, el término “grotesco” se trata de un préstamo derivado del italiano *grotta*, ‘gruta’, (Bajtín, 1987: 35; Kayser, 2010: 27) al que se le añade el sufijo *-esco*, ‘procedencia’, (Kayser, 2010: 41), por lo que podría decirse que literalmente se refiere a todo aquello que proviene de la gruta, símbolo de oscuridad y ocultación. Siguiendo a Kayser (2010: 301) se trata de una categoría que repercute en contenidos, estructuras y efectos. Su principio definitorio es la mezcla de lo heterogéneo. De aquí se

desprende una cadena de motivos como la alteración del orden natural, la hibridez entre el reino humano, animal y vegetal, lo monstruoso o salvaje, la distorsión de las proporciones o la ruptura de leyes de simetría, estática y gravedad (Kayser, 2010: 31, 33).

La efigie, en cuanto representación artificial del cuerpo humano, supone una mezcla de dos órdenes distintos, el humano y el objetual, y se corresponde con la paradoja física que Dürrenmat (Kayser, 2010: 14) menciona para describir el grotesco. En consonancia con estas ideas, Kayser incluye dentro de los motivos grotescos la figura de cera, especialmente desarrollada durante el Romanticismo (Kayser, 2010: 118), el doble (Kayser, 2010: 138), el autómatas, la muñeca, el animal disfrazado (Kayser, 2010: 131n), las marionetas, los rostros congelados en forma de máscara o antifaz y los esqueletos (Kayser, 2010: 308). Todas estas formas de representación artificial del ser humano, pertenecientes a la misma familia, mezclan lo orgánico y lo mecánico (Kayser, 2010: 308) y destruyen la categoría de cosa y de personalidad (Kayser, 2010: 310) de acuerdo con los principios del grotesco.

Bajtín ha abordado el concepto de grotesco dentro de su estudio sobre la cultura cómica popular, entendiendo por esta el conjunto de manifestaciones rejidas por una carnavalización o inversión de jerarquías que anuncia la muerte de lo antiguo y el nacimiento de lo nuevo. Lo define como una concepción estética que recurre a las imágenes específicas de la cultura cómica popular (Bajtín, 1987: 34). Lo denomina “realismo grotesco”, donde el término “realismo” no apela a la reproducción de la realidad sino a la intensidad de lo material. Y lo caracteriza con el principio de degradación, rebajamiento u orientación hacia lo inferior, material y corporal.

Para Bajtín, la hibridez y mezcla de lo heterogéneo en la imaginería cómica popular simboliza un proceso de cambio incompleto captado en el preciso instante en que la muerte y el nacimiento coinciden mostrando simultáneamente los dos rostros del cambio: lo antiguo y lo nuevo (Bajtín, 1987: 28). Esta metamorfosis donde se mezcla lo pasado con lo presente es comparable con las figuras de terracota de Kertch, que representan a unas ancianas embarazadas que se ríen (Bajtín, 1987: 29), puesto que supone dos cuerpos en uno, donde uno muere y otro nace, o un cuerpo con dos pulsos, uno viejo y otro nuevo (Bajtín, 1987: 30). Frente al cuerpo clásico, individual y cerrado, de esta manera surge un nuevo concepto de cuerpo, colectivo y abierto que no se reduce a un único sentido (Bajtín, 1987: 289, 290n). La efigie, mitad objeto y mitad cuerpo humano, se podría corresponder con esta bicorporalidad grotesca. En su interior late al

mismo tiempo el pulso de lo animado y lo inerte. De hecho, para el teórico ruso una de las tendencias generales de las figuras en lo cómico popular consiste en abolir las fronteras entre el cuerpo y el objeto y acentuar su parte grotesca (Bajtín, 1987: 319).

La degradación es entendida por Bajtín como la transferencia al plano material y corporal de lo elevado y espiritual (Bajtín, 1987: 24). En este sentido, quizá Kayser le sirviera de inspiración directa ya que entendía que el grotesco se relaciona estrechamente con el carnaval por cuanto supone lo espiritual mundanizado (Kayser, 2010: 98). Desde las poéticas clásicas, naturalistas y stanislavskianas parece que la categoría del personaje ha sido divinizada por medio de la importante posición que se le ha otorgado frente a otros elementos teatrales. La sustitución del personaje vivo por un cuerpo plástico no deja de ser un rebajamiento al plano más material que se pueda imaginar, y por tanto, una degradación grotesca del personaje.

Para el teórico ruso, la orientación hacia lo inferior y material del grotesco conduce a un peculiar tratamiento del cuerpo humano. La comida, la bebida, el exceso de satisfacciones corporales, el sexo, el embarazo, el excremento, la deformación, la enfermedad, el despedazamiento o la muerte son algunos de sus motivos caracterizadores (Bajtín, 1987: 29). Pero nunca se emplean con un sentido negativo. Por el contrario, se interpretan en un sentido positivo relacionado con la afirmación de la vida (Bajtín, 1987: 24). Los rasgos de algunos cuerpos artificiales, como la cera, el pelo natural, la anatomía imposible o la apariencia mortuoria podrían agruparse junto a los motivos del cuerpo grotesco enumerados puesto que al igual que ellos retratan la inferioridad y materialidad del cuerpo.

Retomando de nuevo las ideas de Kayser, la hibridez y mezcla de distintos órdenes del grotesco genera una serie de estructuras que reflejan un mundo enajenado y confuso donde proliferan los encontronazos y malentendidos. Algunos ejemplos se podrían encontrar en las escenas de guerra, fuego, plagas, niebla, Juicio Final, ciudades invadidas por la locura (Kayser, 2010: 117), el sueño, locura o el estado febril (Kayser, 2010: 309). Otro ejemplo suficientemente ilustrativo podría ser representado la imagen romántica del baile grotesco que avanza hasta la disolución en el caos (Kayser, 2010: 195). Las escenas teatrales pobladas de cuerpos artificiales o donde estos convivan simultáneamente con actores de carne y hueso podrían considerarse pertenecientes a estas estructuras grotescas.

Los efectos que el grotesco genera en el receptor son múltiples y a la vez contradictorios. El primero que puede mencionarse, de acuerdo con las coordenadas

estructurales establecidas, es el retrato de un universo enajenado y enajenante (Kayser, 2010:49-50, 309) o en proceso de desintegración (Kayser, 2010: 68n). Tal vez a esto se refiriera Dürrenmatt cuando escribía que el grotesco supone el rostro de un mundo privado de rostro (Kayser, 2010: 14).

A diferencia de lo cómico, donde el espectador ejerce la distancia, el espectador del verdadero grotesco toma parte de los acontecimientos en algún momento y se ve envuelto por ellos (Kayser, 2010: 199). De esta manera lo interpreta como su propio mundo aunque nunca llega a serlo (Kayser, 2010: 25, 67) y se sitúa en una naturaleza abismal desprovista de asidero (Kayser, 2010: 92). Entonces surge el segundo gran efecto estético: la inseguridad (Kayser, 2010: 67) y el cuestionamiento de la fiabilidad del mundo que como un torbellino arrastra al receptor hasta un embudo donde se une lo con lo inasequible (Kayser, 2010:). La experiencia de un espectador que dude sobre el estado vivo o muerto de un cuerpo artificial sobre el escenario podría entroncar directamente con estos planteamientos.

Friedrich Schlegel en el *Discurso sobre la poesía*, transmitía la idea de que lo grotesco contiene el poder liberador de la fantasía, razón por la que manifiesta el más profundo secreto del ser (Kayser, 2010: 94). Y Dürrenmatt se refería a “*la presencia de una no-presencia*” (Kayser, 2010: 14). Tal vez esta emergencia de significados ocultos sea el reflejo del freudiano “ello” (Kayser, 2010: 311). La fantasía grotesca, como dice Kayser (2010: 50), está apegada al mundo cotidiano y establece con él una secreta relación por lo que aporta una importante carga de verdad. Este tercer efecto del grotesco, consistente en la proyección del receptor y la revelación de significados ocultos, conecta directamente con el cuerpo artificial por la fuerza del significado que irradia su materialidad.

El cuarto efecto podría ser la risa. Dentro de la estética grotesca puede suponer un motivo pero al mismo tiempo un efecto en el receptor. Kayser identifica con este estilo la risa excéntrica, cruel, inoportuna e incontrolable ante la deformación, la repugnancia, la sorpresa o el horror de un mundo desquiciado (Kayser, 2010: 50). Brota del infierno y es consecuencia de una posesión, como era típico del humor satánico cultivado por el Romanticismo (Kayser, 2010: 103n).

En cambio, Bajtín entiende la risa como un principio carnavalesco (Bajtín, 1987: 12) caracterizado por cuatro rasgos. Es festiva puesto que todo el mundo participa de ella y se desarrolla en colectividad. Es universal ya que se dirige contra toda realidad y personalidad, sin excepción alguna, de acuerdo con un alegre relativismo. Es

ambivalente, puesto que niega lo risible y afirma otra posible existencia suya, amortaja y resucita a la vez. Y es utópica, por cuanto los rasgos anteriores niegan cualquier concepción de superioridad e igualan a todos los participantes en la risa (Bajtín, 1987: 17).

La risa a la que se refiere Kayser es individual, oscura, macabra y negativa. La risa que teoriza Bajtín, por el contrario, es colectiva, luminosa, esperanzadora y positiva. El cuerpo artificial podría provocar cada una de ellas indistintamente, según su naturaleza e intención, o incluso ninguna de ellas si responde a un planteamiento serio. La presencia de títeres durante el Romanticismo, por ejemplo, es siniestra e infernal en su mayoría. Muchos títeres populares nacen con una finalidad paródica por lo que se corresponderían con la risa carnavalesca. Y muchas otras clases de efigie no provocan ningún tipo de risa, sino atracción o inquietud, por el planteamiento que ha conducido a su empleo, como podría ser las empleadas por Kantor.

El principio carnavalesco que articula el grotesco teorizado por Bajtín conduce a un quinto efecto de la categoría estilística que no se encuentra en las teorías de Kayser. Para Bajtín, supone la liberación respecto a las ideas convencionales, la forja de una nueva mirada con la que contemplar el universo en su relatividad y la apuesta por un nuevo mundo que derroque al anterior (Bajtín, 1987: 37). Óscar Cornago (2003: 154), en consonancia con Bajtín, entiende el grotesco como mecanismo calificable de teatral que mediante las características expuestas avanza hacia un límite o exceso para descentralizar la estructura y desestabilizar los pilares sociales, logocéntricos, racionales y representacionales. La efigie empleada como personaje teatral se muestra coherente con este efecto. Es posible ver en él la propuesta de un nuevo teatro. Conserva algunas formas del cuerpo realista pero al mismo tiempo anuncia una nueva forma, más plástica y autónoma, que afirma la posibilidad del cambio.

Ahora bien, el grotesco puede cobrar muchos y distintos matices, no sólo dependiendo del teórico que aborde su estudio, como se ha visto hasta aquí, sino también de la época y el contexto en que se genere. Considerando este hecho, aunque siempre haya conservado cierto sustrato idéntico, se puede hablar de distintos tipos de grotesco a lo largo de la historia. Desde el siglo XV se empleó el término “grotesco” para designar un estilo ornamental de las artes plásticas cuyo principal rasgo era la exuberante mezcla y estilización de formas vegetales, animales y humanas. En ocasiones se empleó como sinónimo del arte arabesco o morisco (Kayser, 2010: 34, 90). Y desde las artes plásticas se extendió a todos los géneros artísticos, literarios y

espectaculares (Kayser, 2010: 22, 39). Por el origen del término vinculado a las artes plásticas cabe imaginar que nace de una inspiración principalmente plástica y que uno de los denominadores comunes a todas sus manifestaciones puede ser el énfasis en la plasticidad de lo representado. No resulta extraño, pues, el carácter grotesco del cuerpo artificial. Por tratarse de una construcción plástica e intensamente material puede que posea más facilidad que otros medios para lograr lo grotesco.

Aunque el término “grotesco” se creó en el siglo XV, la realidad que designa existía desde mucho antes. Kayser (2010: 27) señala que sus manifestaciones se remontan a Aristófanes y al arte bárbaro. Bajtín profundiza en esta cuestión y amplía los antecedentes de la estética grotesca antes de ser designada con tal vocablo. Antropológicamente ubica el origen del cuerpo grotesco en la gesticulación injuriosa de la comunicación popular donde se muestra el trasero, se escupe y se realizan otros actos similares (Bajtín, 1987: 307). Basándose en Víctor Hugo repara en su representación artística durante la antigüedad preclásica donde predominaba lo inferior y la hibridez. Así lo demuestran las miniaturas, máscaras y estatuillas que representaban seres como la hidra, las arpías, los cíclopes o las sirenas (Bajtín, 1987: 34, 44). Basándose en Hegel señala la influencia que debió ejercer la cultura india por la mezcla de lo heterogéneo, la exageración y multiplicación de órganos corporales (Bajtín, 1987: 46, 310). Las fantasías anatómicas hindúes seguramente fueran un referente para la Edad Media, cuyos bestiarios representaban a seres humanos con el rostro en el pecho y cuyas iglesias y catedrales exhibían esculturas de seres con el rostro en el pecho o los brazos multiplicados (Bajtín, 1987: 312). Y señala el importante papel que debieron desempeñar las reliquias de los santos, que no son sino desmembramientos de cuerpos putrefactos (Bajtín, 1987: 315).

El desarrollo tanto de la estética como del concepto se produjo en la Edad Media y alcanzó su apogeo durante el Renacimiento (Bajtín, 1987: 35). En la segunda mitad del siglo XVI, los italianos formularon la misma idea bajo la denominación de *sogni dei pittori* (Kayser, 2010: 49). Las tentaciones de San Antonio son uno de los ejemplos de este ‘sueño de los pintores’ (Kayser, 2010: 39) con el que se referían a una actitud creativa (Kayser, 2010: 301) y onírica que “*colma de inquietud nuestro pensamiento y su capacidad de percepción de lo verdadero y lo percibido*” (Kayser, 2010: 33). Como se puede deducir de aquí se trata de una categoría estética que nació vinculada a las artes plásticas para apelar a la hibridez y la fantasía reveladora.

Para Kayser (2010: 43), a partir del siglo XVII el grotesco perdió su profundidad al cambiar su carácter siniestro por uno meramente ridículo. Del grotesco fantástico, romántico o realista cree que se pasa a un grotesco atenuado o domesticado (Kayser, 2010: 131). Así se registra en numerosos autores que a lo largo de los siglos trataron el concepto asimilándolo a lo cómico, satírico y caricaturesco (Kayser, 2010: 76) o a lo burdo, tosco, degenerado y burlesco (Kayser, 2010: 22-23). Para Bajtín, a partir de la segunda mitad del mismo siglo se debilitó por perder su ligazón a la fiesta popular, su sentido afirmativo de la vida, su propuesta de cambio por medio de la inversión de jerarquías y por formalizarse dentro de la tradición literaria (Bajtín, 1987: 37). Aun así su cuerpo se conservó en el circo (Bajtín, 1987: 317) y la *commedia dell'arte* (Bajtín, 1987: 318), que como se verá más adelante influyeron decisivamente en el empleo de efigies sobre la escena y en la muñequización del personaje teatral.

Haciendo eco a Bajtín, en el Romanticismo se desarrolló un grotesco subjetivo (Bajtín, 1987: 39) y de cámara (Bajtín, 1987: 40) por carecer de algunos de sus rasgos imprescindibles. Este grotesco romántico es en el que se centra Kayser y por el que Bajtín, más partidario del grotesco medieval y renacentista, critica sus teorías. En esta época perdió su carácter colectivo y festivo cultivándose y experimentándose tan sólo en soledad. Aunque sí recibió la influencia de algunas formas del teatro popular, como el teatro de marionetas y el arte de feria, perdió la influencia del carnaval. El carácter positivo y regenerador fue sustituido por otro negativo, siniestro e inexplicable. Lo terrible perdió su comicidad transformando el espantajo de carnaval en auténtico espanto. La locura dejó de ser una alternativa a la seriedad unilateral y a la verdad oficial para convertirse en un estado solitario y destructor (Bajtín, 1987: 41). La máscara, símbolo de la reencarnación, la metamorfosis, la violación de las fronteras y la relatividad del sentido único fue sustituida por una máscara que simbolizaba el engaño, el disimulo del vacío y la nada. La idea característica de la cultura cómica popular, según la cual es el ser humano quien domina el universo, fue reemplazada por la idea del mundo como teatro de marionetas, donde el ser humano es manejado por fuerzas ajenas a él (Bajtín, 1987: 42). Y finalmente el primaveral instante en que la luz sucede a la oscuridad, propio del grotesco medieval y renacentista, fue sustituido por una sombría y maligna oscuridad, característica del grotesco romántico (Bajtín, 1987: 43).

En el siglo XX se produjo una regeneración del grotesco. Las vanguardias, como vio Sulzer, fomentaron la grotesca conexión de elementos dispares provocando la sorpresa de un sueño fantástico (Kayser, 2010: 76n). Así lo demostró el surrealismo (Kayser,

2010: 204) que por medio del subconsciente une lo heterogéneo (Kayser, 2010: 279). Bajtín establece en esta época dos tendencias principales y une cada una de ellas con las dos tradiciones anteriores. Denomina “grotesco modernista” al que retoma el grotesco romántico y es representado por autores como Alfred Jarry o los vanguardistas y “grotesco realista” al que continúa la tradición de la cultura popular, se deja influir por las formas carnales y es representado por autores como Thomas Mann, Brecht o Pablo Neruda (Bajtín, 1987: 47). En la posterior aplicación de los conceptos y las ideas establecidos habrá que señalar qué tipo concreto de grotesco supone cada manifestación del cuerpo artificial.

2.1.7. Cualidades estéticas (II): lo siniestro

Lo siniestro es la segunda categoría principal que se encuentra en la estética del cuerpo artificial. Tanto el término “siniestro”, como su sinónimo “ominoso” (Acuña, 2013: 9), son las traducciones del alemán *unheimlich*. Este proviene de la voz *heimlich*, ‘lo familiar o conocido’. Mediante el prefijo de negación *un-* alude a lo que se manifiesta a pesar de tener que haber permanecido oculto (Acuña, 2013: 13; Freud, 1976: 18). Así es entendido desde el romántico Schelling (Acuña, 2013: 14; Freud, 1976: 46) hasta los grandes teóricos del concepto como Jentsch y Freud. Jentsch aborda la categoría en su artículo “Sobre la psicología de lo siniestro”, de 1906. Y Freud, aunque en 1913 ya reflexionaba sobre el fenómeno de lo siniestro por el interés que la repetición encierra para él, no publicó hasta 1919 su obra *Lo siniestro*, basado en el análisis de *El hombre de Arena*, de Hoffmann.

Jentsch definió lo siniestro como la presencia de lo desconocido que causa espanto (Freud, 1976: 10). Consideró la incertidumbre intelectual, es decir, el desconcierto ante lo percibido y la imposibilidad de su explicación, la condición básica para provocar el sentimiento (Freud, 1976: 10). Y analizando la narrativa de Hoffmann reparó en la estrategia o maniobra psicológica de no centrar la atención en el motivo generador de lo siniestro para evitar que el lector se detenga a examinar el motivo, llegue a una explicación lógica y deshaga el efecto de incertidumbre propio del siniestro (Freud, 1976: 22).

Freud parece respetar todas las aportaciones de su predecesor salvo una. Para él lo siniestro no consiste simplemente en la aparición de algo desconocido sino que ese algo debe pertenecer a un pasado conocido, reprimido y olvidado. El retorno de lo familiar

que se ha superado es lo que provocaría el estado de angustia propio de lo siniestro (Freud, 1976: 45-46). En este proceso, la disolución de fronteras entre fantasía y realidad, pasado y presente, elemento simbólico y realidad simbolizada juegan un papel crucial (Freud, 1976: 51).

Los motivos o factores temáticos que despiertan el sentimiento siniestro son la duda de que el ser animado tenga realmente vida y de que el objeto sin vida esté animado, como provoca la contemplación de figuras de cera, muñecos y autómatas, la epilepsia, la demencia (Freud, 1976: 21), el doble por cuanto supone una pérdida del dominio del yo o la transmisión de procesos anímicos como la telepatía (Freud, 1976: 34), la omnipotencia del pensamiento, ya sea en forma de deseo cumplido, maldición o manipulación de fuerzas desconocidas (Freud, 1976: 42-44), las intenciones adversas de un individuo contra otro para lo que recurre a determinadas fuerzas (Freud, 1976: 49) y la mutilación o desmembramiento del cuerpo, especialmente si una parte de él cobra vida y actividad autónoma (Freud, 1976: 50).

O. Rank, a quien se refiere Freud, interpretó las efigies humanas como un seguro contra la omnipotencia de la muerte atendiendo al sentido de las primeras representaciones artificiales del ser humano, asociadas al culto a los muertos. En este sentido los muñecos, figuras de cera, autómatas y dobles, que son un tema fecundo para la estética psicoanalítica (Pedraza, 1998: 113), no participarían en el sentimiento siniestro. Pero Freud añade que en seguida se convierten en objetos siniestros por funcionar como mensajeros de la muerte (Freud, 1976: 35) perteneciente a épocas psíquicas primitivas (Freud, 1976: 37-38). Y además, se corresponde con dos de las fuentes creadoras de esta categoría: la repetición y la duda existencial que desprende un ser inanimado con características humanas. Muchas efigies sobre la escena implican una repetición del ser humano, representan su doble y se encuentran en la intersección de lo vivo y lo muerto por lo que entran en coherencia con la definición de lo siniestro.

El mismo Freud, añade otros factores fundamentales que permiten el reencuentro angustioso con el pasado o lo reprimido. Entre los que enumera, cabe destacar el material que constituya la esencia de lo siniestro. En el caso de las variantes del cuerpo artificial, la cera favorece el contacto con esta sensación. Jentsch dio el paso decisivo e incluyó las figuras de cera dentro del ámbito de lo siniestro por la desazón que producen (Greco, 2007: 234). Por todas estas razones, resulta bastante factible considerar siniestras, sobre todo, aquellas efigies que estén construidas con cera.

El mismo teórico propone dos tipos de siniestro en función del plano en el que retorne el pasado: el vivencial y el imaginado o conocido por referencias (Freud, 1976: 55-56). El primero requiere su experimentación en un plano real y el segundo su recreación en un plano ficticio. Dentro de este último se encontrarían todos los siniestros provocados por el arte, el teatro o la literatura. En estas áreas, la convención y el pacto de ficción impiden la incertidumbre imprescindible entre realidad y ficción. Todo lo que contenga una obra de arte, por la propia naturaleza de su medio, será entendido como ficción (Freud, 1976: 59-60). La única manera de hacer que un lector o espectador experimente el siniestro vivencialmente es a través de su identificación con el personaje (Freud, 1976: 64) o de la inclusión del siniestro en un contexto absolutamente cotidiano (Acuña, 2013: 24). La efigie teatral cuenta con la ventaja de la escena y la recepción directa y en presencia para que el espectador sienta el siniestro de manera vivencial.

Como categoría estética se presenta de manera transversal en múltiples estilos dentro de la historia del arte. Acuña Garrido (2013: 25-26) las denomina “máscaras” o “transfiguraciones de lo ominoso” y repara en que se suceden en el tiempo, se emparentan y perpetúan la categoría. Así el siniestro aparecerá ligado a lo sublime, al movimiento romántico, a la corriente surrealista y al arte abyecto. Las semejanzas con el grotesco parecen ser bastantes y darse de manera nítida. Tanto el grotesco como lo siniestro se presentan con la misma frecuencia en las mismas corrientes, implican la aparición de sentimientos cotidianamente velados y una incertidumbre intelectual, afectan al cuerpo humano, recurren a la repetición, al doble, al despedazamiento y juegan con los conceptos de pasado y presente, vida y muerte.

Respecto a la representación artificial del ser humano, ya sea en forma de muñeco, autómatas, figura de cera o maniquí, Jentsch ya indicaba que el siniestro se genera por la inseguridad de su estado inerte. Pero Freud (1976: 33) añade que además remite a la infancia. Tradicionalmente, durante los primeros años de existencia, los individuos han jugado con muñecos. Esta actividad se abandona con el paso del tiempo y el posterior encuentro con todas aquellas formas que contengan reminiscencias del juego con muñecos puede despertar el sentimiento siniestro.

2.1.8. Cualidades estéticas (III): lo abyecto, lo metafísico y lo sublime

En estrecha relación con la categoría de lo grotesco y lo siniestro se encuentra lo abyecto. Respecto a ellas se diferencia principalmente por una cuestión de grado. Respecto al grotesco, acentúa su degradación y provoca la sensación de rechazo y repulsa en extremo. Respecto a lo siniestro, parte igualmente de una categoría psicoanalítica pero deshace cualquier rastro de duda o misterio. Si el siniestro oculta el horror tras el velo, en lo abyecto el velo se desgarrar (Acuña, 2013: 58). Supone un siniestro desvelado (Acuña, 2013:63) que se muestra tal como es (Acuña, 2013: 68), sin duda ni incertidumbre intelectual alguna. Talon-Hugon definió el abyecto como “*los objetos artísticos que pueden suscitar repulsión o un afecto en el que la repulsión entra como componente*” (Greco, 2007: 116). Su principal rasgo es la subversión por medio de la repulsa. Y los motivos principales a los que recurre esta estética son los fluidos corporales, el excremento, la sangre, la herida, el vómito, la náusea, la putrefacción, el cadáver y la amenaza de la integridad corporal (Acuña, 2013: 60).

Su origen puede hallarse en el mito de Cronos devorando a sus hijos, Medea matando a los suyos, Edipo asesinando a su padre y amando a su madre, el circo romano, los cultos dionisiacos e incluso la iconografía cristiana que representa a su dios humillado y crucificado (Acuña, 2013: 61). Se desarrolló a través de la obra plástica de autores como Goya, el Bosco o Géricault. Pero no se formuló como tal hasta los años 80 en los Estados Unidos con el nombre de *Abject art* (Acuña, 2013: 62). Como reconoce María Cunillera, culturalmente es un mecanismo de división típico de la sociedad capitalista que pretende establecer una regla con la que relegar minorías a la marginación (Acuña, 2013: 61). Artísticamente, el arte abyecto hace propio el síntoma de marginación y con él provoca, denuncia la convención del arte y transgrede los límites formales impuestos por convención. Todos aquellos cuerpos artificiales que presenten rasgos capaces de generar el rechazo, el escándalo o la provocación en el espectador se relacionarían directamente con esta categoría.

Más que una categoría estética, por lo que no se le dedicará demasiado espacio, tal vez lo metafísico sea una cualidad del arte o del objeto artístico que consiste en una profunda indagación filosófica más allá de lo sensorial y cotidianamente perceptible. El maniquí, en concreto, fue incluido explícitamente por Charo Greco en la nómina de objetos metafísicos por despertar una inquietud más allá de lo aparente (Greco, 2007: 33, 48). Y en general, cualquier representación artificial del ser humano es susceptible

de análisis desde un punto de vista metafísico ya que despliega una multiplicidad de significados e inquietantes sensaciones que pueden dirigir al receptor hacia una reflexión filosófica sobre su propia existencia.

La última categoría estética que podría encontrarse en la esencia de la efigie es lo sublime. Esta cualidad artística ha sido planteada desde las poéticas más antiguas. Ya en el siglo I, Pseudo Longino mencionaba que este concepto aporta un goce estético cercano a la irracionalidad y el dolor. En el siglo XVII, Boileau lo consideraba forma de expresar grandes y arrebatadoras pasiones (Acuña, 2013: 28). En el XVIII, Edmund Burke lo empleaba para referirse al sentimiento que amenaza al individuo y que sin poderlo racionalizar provoca la atracción y el rechazo (Acuña, 2013: 29). Y en el marco de la posmodernidad, Lyotard sigue empleando el mismo término para referirse a lo que no se puede explicar mediante el pensamiento lógico o racional (Connor, 1989: 21). Dentro del mismo marco, Óscar Cornago (2003: 199) indica que se manifiesta como el desgarramiento de un límite o la violencia de un imposible que abre la brecha del pensamiento lógico a través de un juego entre la percepción y la razón.

Una vez más, como en las anteriores categorías, se hace alusión a lo irracional, la mezcla de sentimientos contradictorios y a la posibilidad de nuevos modelos artísticos no logocéntricos. La relación de esta categoría con las anteriores ya la descubrió Víctor Hugo, por ejemplo, quien entendió lo sublime como el polo opuesto al grotesco pero que al mismo tiempo se necesitan para complementarse. Si lo sublime abre las puertas de lo alto y sobrehumano, lo grotesco abre las puertas de lo bajo e infrahumano (Bajtín, 1987: 45; Kayser, 2010: 103).

El mayor formulador del concepto, en quien se basaron los teóricos posteriores, fue Kant. Él definió lo sublime como una emoción que mezcla el agrado con el terror (Kant, 1979: 13) y que conmueve (Kant, 1979: 14), frente a lo bello que consiste en un agrado alegre y sonriente, sin terror (Kant, 1979: 13), que encanta (Kant, 1979: 14). Estableció tres tipos de sublime. El terrorífico, que añade terror y melancolía a sus características, como la sensación aportada por la profunda soledad. El noble, consistente en un asombro tranquilo (Kant, 1979: 14), como el producido por la contemplación de las pirámides (Kant, 1979: 15). Y el magnífico, donde se realiza la belleza sobre lo sublime (Kant, 1979: 14), como en la Iglesia de San Pedro (Kant, 1979: 15).

El cuerpo artificial, sin duda, podría despertar el sentimiento de lo sublime por la irracionalidad que entra en juego en su interpretación y por la mezcla de agrado y terror que suscita en su contemplador. Quien lo contemple podrá sentir agrado por identificar

sus propias formas humanas impresas en la efigie. Pero al mismo tiempo podrá sentir el terror por reconocerse inmóvil y objetualizado en él. Dentro de los tipos de sublime es fácil que se corresponda, en general, con el terrorífico, ya que la ausencia de vida de su condición objetual podrá transmitir la melancolía propia de lo que parece que podría haber estado vivo y no lo está. Pero deberían analizarse los rasgos de cada cuerpo artificial para barajar su posible identificación con la sublimidad noble o magnífica.

2.2. La muñequización del personaje o el cuerpo artificializado

Junto al cuerpo artificial, el segundo concepto a delimitar para su posterior desarrollo es el de muñequización. Esta puede definirse como la técnica de caracterización tanto interna como externa que consiste en artificializar al personaje interpretado por un actor vivo y real. Por tanto, se trata de una concepción general del personaje alejada del psicologismo y del naturalismo que en lugar de una identificación provoca un extrañamiento. Y, en gran medida, se lleva a cabo por medio de la atribución de rasgos inanimados al personaje o por el sometimiento de este a un tratamiento propio de la materia inerte.

Mediante la muñequización el actor deja de tomar como referente para su trabajo a las personas reales. En su lugar funciona como modelo el objeto en general o el muñeco en particular, ya sea títere, maniquí, figura de cera o cualquier otra forma concreta de cuerpo artificial. Víctor I. Stoichita (2006: 100) emplea el término “impersonación” para referirse a la pérdida de personalidad real a fuerza de imitar al modelo artificial. Tal vez este término pudiera explicar en gran medida el recurso de la muñequización hasta poderse emplear casi como sinónimo. Del mismo modo y basándose en Andrzej Woron, Maja Saraczyńska-Laroche (2013: 223-225) ha hablado de un “tercer tipo de actor” que, siendo real y natural, se apropia de las formas artificiales típicas de la escultura o el maniquí.

El actor no puede renunciar de manera absoluta a su condición humana a no ser que sea plenamente sustituido por un objeto, caso en el que ya no se hablaría de muñequización, sino de cuerpo artificial. Por tanto, su inevitable cuerpo natural funciona como soporte de rasgos y acciones artificiales. Si la construcción plástica que sustituye en algún aspecto o porción al personaje humano ha recibido el nombre de cuerpo artificial, los actores humanos que imitan de cierta manera a estos podrían ser designados también con la expresión de “cuerpos artificializados”. El calificativo

“artificializado” apunta a la desnaturalización que presenta y a la evocación de la figura humana carente de vida real o, lo que es lo mismo, el cuerpo artificial, pero sin llegar a prescindir por completo de su naturaleza.

A menudo, el término “muñequización” se ha alternado con el de “objetualización” o “marionetización” (Kunicka, 2008: 16). En este trabajo se ha preferido la denominación de “muñequización” por la exactitud con la que puede describir el fenómeno de manera global y en cualquiera de sus manifestaciones. Para hablar de “objetualización” tendría que producirse por parte del actor vivo una imitación del objeto más abstracto que pueda imaginarse: objetos prefabricados que prescinden por completo de la forma humana. Como se vio respecto a la tipología del cuerpo artificial, esta denominación se asociaría con el teatro de objetos. Y la muñequización no es un fenómeno propio de este tipo de teatro. Además, el antropomorfismo que siempre conserva en mayor o menor medida impide su identificación con cualquier tipo de objeto. No podría identificarse con el objeto industrial y prefabricado, sino tan sólo con aquellos que poseen una apariencia humana en forma de muñeco.

Para hablar de “marionetización” con corrección tendría que darse alguno de dos supuestos. El primero sería emplear el término en su acepción francesa, para referirse al teatro de muñecos en general. Pero aquí se ha preferido emplear la terminología de acuerdo con sus valores en castellano donde en su lugar se emplea el concepto de títere, entendido como muñeco antropomórfico.

El segundo supuesto en el que sería correcto referirse al fenómeno como “marionetización” se daría cuando los personajes imitaran el tipo concreto de títere al que aquí se ha decidido apelar con el nombre de “marioneta”. Si los personajes simularan ser manejados mediante hilos o incidieran más en lo realista y estilizado, como es propio de la marioneta, sería correcto hablar de “marionetización”. Pero esta es sólo una de las muchas posibilidades que puede presentar. En muchas otras ocasiones, incluso mayoritarias, se podrá apreciar cómo los personajes simulan moverse mediante mecanismos automáticos e incidirán más en lo antinaturalista y grotesco, características que se corresponderían con las formas del autómatas o del guiñol.

Las ventajas del término “muñequización” se centran sobre todo en su amplitud semántica. Con él se puede aludir a cualquier proceso de artificialización del ser humano. Y reduce las posibilidades de confundir el fenómeno con la imitación de un tipo concreto de cuerpo artificial.

2.2.1. Tipología

La muñequización ha sido definida por Mensching como determinada estructura del *dramatis personae* que puede producirse en dos situaciones distintas: cuando un personaje depende de una fuerza o voluntad superiores o cuando el autor reduce, desindividualiza o convierte en tipos a sus personajes (Kunicka, 2008: 116). A partir de estas directrices es posible establecer varios tipos de muñequización según la parcela de caracterización en la que influya.

El primer tipo de muñequización podría referirse a la dimensión interna del personaje, cuyas acciones se vacían de iniciativa y conciencia propia. Se podría reconocer fácilmente en la realización de acciones de manera mecánica y automática o en la falta de interioridad psicológica de los personajes.

El segundo tipo podría aludir tanto a la dimensión interna como a la externa del personaje. Consistiría en la construcción de un personaje de manera plana o esquemática. En su interioridad se manifestaría, por ejemplo, en la falta de profundidad o la pobreza de atributos psicológicos aunque sí pudiera transmitir su interioridad. Exteriormente se reflejaría en la construcción por trazos o en el simbolismo convencional y fácilmente reconocible de su apariencia y expresión. Interior y exteriormente se podría apreciar en la similitud de unos personajes con otros, pudiendo llegar al isocefalismo, en su diseño estereotipado o en la denominación de los mismos por su edad o profesión.

A estos dos tipos de muñequización se le podría añadir un tercero, tal vez el más evidente pero no por eso más estudiado. Repercutiría exclusivamente en la dimensión externa o corporal del personaje, ya no en relación con otros personajes, sino tomado por sí mismo de manera independiente. Consistiría en un intercambio de características y funciones entre él y el objeto, por lo que adquiriría una condición matérica. Por no poder renunciar de manera absoluta a su corporalidad natural, emularía la apariencia y la expresión de un muñeco. Y se manifestaría en una peculiar selección y tratamiento de los signos que descansan sobre el actor, como la repetición de palabras, el maquillaje exagerado o el movimiento automático, aunque podría ser reforzado por otros signos exteriores a él.

La tipología convencional del títere quizá se podría aplicar para trazar una subtipología del tercer caso de muñequización propuesto. En caso de que su expresión permita imaginar la presencia de unos hilos encargados de manejarle desde la

verticalidad de un plano superior o en caso de que su apariencia o expresión resulten estilizadas, podría hablarse de una muñequización marionetizada. En caso de que el impulso de su movimiento parezca surgir desde la verticalidad pero desde un plano inferior a él o en caso de que su apariencia o expresión resulte exagerada, deforme o aspada, como la posibilitada por la mano de un titiritero dentro del traje del muñeco, podría hablarse de una muñequización guiñolesca. En caso de que sus desplazamientos se produzcan en rigurosa horizontalidad, como los facilitados por ruedas giratorias, o en caso de que su apariencia o expresión evoque la mecanización típica de una máquina, podría hablarse de una muñequización automatizada. Y en caso de que sus dimensiones se reduzcan tan sólo a la altura y a la anchura, eliminando la de profundidad, como podría ser a través de sus gestos y movimientos, o en caso de que su interpretación intensifique lo onírico, poético y sugestivo, podría hablarse de una muñequización inspirada en las sombras. Esta subclasificación del tercer tipo de muñequización, que se aplicará de aquí en adelante, muestra de otra manera la propiedad de los términos seleccionados y delimitados. “Muñequización” hace referencia a la estética del títere en general y “marionetización” alude a las formas de un tipo de títere en concreto.

2.2.2. Propiedades sígnicas y performáticas

El cuadro semiótico de la muñequización situaría al actor como signo, a su caracterización interna y externa como significantes y al objeto o al muñeco como su referente. El problema surge a la hora de reconocer su significado. Identificar al actor con un objeto o muñeco parece demasiado obvio como para reducir su significado a esto. Si la semiótica no alcanzaba a dar cuenta de la totalidad de los significados que encierra un cuerpo artificial, en el caso del cuerpo artificializado esta imposibilidad se acentúa.

Las teorías del teatro posdramático consideran la existencia de “*figuras de autocancelación del significado*” en las que se impone una “*semántica de la forma*” según la cual alguno o varios elementos de la clásica tríada signifiicante-referente-significado puede desaparecer (Lehmann, 2013: 144). La estética de lo performativo, en la misma línea, trata el cuerpo no como portador de significados sino como materialidad específica que en vez de significados desprende flujos y zonas de deseo (Fischer-Lichte, 2011: 68). Quizá la muñequización del personaje encarne una de estas “figuras

de autocancelación del significado”, ya que el significado concreto es sustituido por uno plural y abstracto que debe buscarse en su propia forma y llega a diluirse.

Igual que en el caso de la efigie, la muñequización del personaje redefine la categoría de personaje. Sustituye la corporalidad psicológica y naturalista por una más plástica y visual. Y el modelo referencial y descriptivo del teatro en el que aparece es transformado en pictórico y performativo. Por tanto, es posible que contribuya a la construcción de un modelo teatral autónomo y puramente artístico.

El cambio de visión sobre el ser humano y el teatro quizá sea uno de los significados que se puedan aventurar en la irradiación de su materialidad. Es posible que su presencia sobre escena rechace el empleo del teatro como una herramienta del ser humano para prolongar y reflejar su existencia. En una relación inversa, puede que retraten al ser humano como herramienta del arte; es decir, puede que pasen de concebir el teatro como un objeto humano a concebir el ser humano como un objeto artístico.

Lehmann (2013: 363) analiza la influencia de las esculturas en el cuerpo del actor y opina que convierten al espectador en un *voyeur* que se autorreafirma como persona. Efectivamente, es posible que el espectador se identifique con el personaje muñequizado por su apariencia humana. Pero al experimentar la artificialidad de sus formas, gestos y movimientos, no puede sino distanciarse y reconocerse distinto. Didier Plassard (1991: 6), considera que las creaciones plásticas parecen más vivas que los actores realmente vivos, sin duda porque ellas no fingen y pertenecen con propiedad al universo escénico. De estas ideas se puede extraer un segundo significado posible para el fenómeno de la muñequización: tanto la vida real del público como la vida real de los personajes que habitan la escena.

2.2.3. Bases mitológicas, legendarias y literarias

Del mismo modo que el cuerpo artificial, el cuerpo artificializado cuenta con una base mitológica y legendaria que retrata su existencia desde los orígenes de la civilización. Si el mito de Pigmalión era el fundador tanto de los conceptos de simulacro y duda como de las borrosas energías entre la vida y la muerte que protagoniza la efigie, el mito de las Propértides, que curiosamente precede inmediatamente al anterior en las *Metamorfosis* de Ovidio, podría interpretarse como el fundador de la muñequización.

En este mito se cuenta que las Propértides negaron la divinidad de Venus. La diosa se vengó privándoles de su belleza y haciendo que prostituyeran sus cuerpos. Por tanto,

dice el texto latino que “*se alejó de ellas el pudor y se les endureció la sangre del rostro, se cambiaron en duro pedernal con leve alteración*” (Ovidio, 1964: 182).

Pilar Pedraza (1998: 127) interpreta el mito de las Propértides, esta vez con acierto, como el reverso de la Galatea de Pigmalión. Si esta es una construcción artificial que adquiere forma y vida humana, aquellas son seres vivos que adquieren forma y vida inerte. El resultado final de las Propértides es su conversión en estatuas, esculturas o seres sin sentimentalidad ni psicología. Del mismo modo, la muñequización consiste en la atribución de cualidades plásticas o inertes a la figura humana.

La base legendaria de la muñequización comienza a surgir en el siglo XVI con la aparición de algunos relatos que tratan sobre la transformación del ser humano en estatua viviente. Giorgio Vasari, en *Las vidas de los mejores pintores, escultores y arquitectos*, recoge la historia de dos curiosos casos. Uno relata cómo el escultor Andrea Sansovino contó con un modelo vivo para la elaboración de un Baco de mármol, llamado Pippo del Fabro. El modelo resultó tan fuertemente absorbido por la adopción de poses estatuarias que incluso después de terminada la obra siguió ejercitándolas y pasó a formar parte de su propia apariencia: “*se quedaba parado en actitudes de profeta, de apóstol, de soldado u otras, se hacía retratar manteniéndose así durante dos horas, sin hablar, inmóvil, como una estatua*” (Stoichita, 2006: 87).

El autor de la biografía le atribuye el fenómeno a causas físicas. El tiempo invertido en posar desnudo, con la cabeza al descubierto y durante el invierno pudo afectarle seriamente (Stoichita, 2006: 94). En cambio, Stoichita interpreta la muñequización sufrida por Pippo como una neurosis o turbación de personalidad frecuente entre actores y modelos a la que denomina “síndrome de Pippo”. Su causa es el exceso de estudio en la realización de poses (Stoichita, 2006: 94-95) por la que el excesivo esfuerzo en mimar la pasión provoca que el cuerpo interfiera fatalmente sobre el alma (Stoichita, 2006: 96). Para el estudioso, este ejemplo ilustra su propia teoría acerca del simulacro o imagen donde se confunde el original con la copia, la vida con la muerte, lo animado con lo inanimado. Y relaciona este fenómeno con las interpretaciones que algunos autores le dieron a la imagen de Baco como patrono de la demencia ritual o la tendencia a la posesión y actitud teatral (Stoichita, 2006: 98-99).

El segundo caso que recoge Vasari gira entorno a Jacopo Pontorno. Este artista integró a una persona viva y real pintada de color dorado en la decoración del carro triunfal diseñado para el carnaval florentino de 1515, de manera que aparentaba ser un elemento de la decoración artificial. Parece que al poco tiempo el modelo murió. Esta

experiencia, junto a la de Pippo, pudo inspirar a Pontorno para insertar en sus pinturas figuras similares, que siendo naturales aparentan ser artificiales.

Stoichita reconoce que en estos hechos anida una misma idea: “*la fatal oscilación entre la vida y la muerte de sus modelos por culpa de las obras excesivas que ignoran la frontera entre arte y realidad*” (Stoichita, 2006: 108). La importancia de estas leyendas para comprender la muñequización del personaje radica en la influencia que ejercen las artes plásticas sobre el personaje vivo, el poder que posee el cuerpo sobre el alma o la psicología personal y la liminalidad o ausencia de límites nítidos entre la naturaleza y la artificialidad.

La muñequización del personaje, como también le sucede al empleo de la efigie, posee un inmenso poder y atractivo que la literatura y el arte de todos los tiempos se ha encargado de reflejar. Hermíone, personaje del *Cuento de invierno* de Shakespeare, consigue una importante reconciliación familiar haciéndose pasar por estatua (Stoichita, 2006: 146, 148). Serna hace que el Incongruente se apasione intensamente por llegar al pueblo de las mujeres de cera por encarnar estas su ideal femenino (Pedraza, 1998: 21, 131). Y Lancelot, personaje de la película alemana *La muñeca*, inspirada en Hoffmann, es enamorado y reconciliado con el género femenino a través de una mujer que se hace pasar por muñeca (Pedraza, 1998: 92-94).

2.2.4. Bases filosóficas (I): el topos del *theatrum mundi*

A las bases mitológicas, legendarias y literarias, la muñequización del personaje suma unas bases filosóficas que podrían explicar su existencia. Desde los orígenes del pensamiento occidental ha existido una concepción existencial que retrata al ser humano como un títere o muñeco y que ha sido expresada a través del tópico del “mundo como teatro de marionetas”. La muñequización del personaje podría tratarse de la transposición de este tópico desde el plano del pensamiento hasta el plano de las artes; es decir, podría tratarse de la concreción artística del tópico.

Por la antigüedad del tópico podría entenderse que es el origen más remoto de la muñequización y el sustrato o tronco común que se mantiene en todas sus manifestaciones. Esto explicaría que la muñequización no sólo se produzca en ámbito teatral, sino también en narrativa y en pintura, por ejemplo, aunque muestre las peculiaridades correspondientes a cada género. Asimismo, sería causa suficiente para incluir al arte donde aparezcan personajes muñequizados dentro de lo que Mukařovský

(1977: 309) considera artes superiores por reflejar o relacionarse estrechamente con una concepción filosófica.

Los estudiosos que han abordado el *topos* del mundo como teatro de marionetas son bastantes. Aquí se ha seguido principalmente a Robert Curtius (1981: 203-211) y a González García (1998: 99-142). El primero de ellos, desde la óptica de un historiador de la literatura, lo analiza como una herencia de época clásica que se difunde en la Europa medieval y aporta datos que se extienden hasta el siglo XVII. El segundo de ellos, desde una visión más filosófica y política, asienta sus ideas sobre las del anterior y aporta datos que llegan hasta la actualidad.

En ambos llama la atención el hecho de que no separan el tópico del mundo como teatro de marionetas del tópico del *theatrum mundi*, o mundo como teatro, sino que los tratan como si fueran un único tópico. Considerando que le prestan más espacio y atención al *theatrum mundi* que al mundo como teatro de marionetas, o que al menos su documentación resulta cuantitativamente mayor, incluso podría pensarse que entienden el mundo como teatro de marionetas como una variante menor del otro. Pero estas interpretaciones quizá sean erróneas. A continuación resulta oportuno trazar la historia de ambos tópicos por separado señalando los rasgos comunes y distintivos entre todas sus variantes y la importancia que contienen para el fenómeno de la muñequización.

El tópico del *theatrum mundi* supone un campo alegórico donde pueden establecerse varias analogías entre el universo que rodea al ser humano y el universo escénico. La correspondencia del ser humano con un actor que interpreta su papel o la correspondencia de la muerte con el final de una representación son algunas de sus metáforas constitutivas. Sin duda, el tópico surge para retratar la condición del ser marcada por la falsa ilusión de su existencia y el dominio que sobre sus acciones ejercen fuerzas superiores a él. Estas fuerzas, según la cultura y el momento histórico en los que aparezcan, han sido representadas por diversas abstracciones como la divinidad, los instintos o las ideologías y siempre se han equiparado con la imagen de un director de escena.

Tal vez Huizinga (1968: 17) sea uno de los primeros estudiosos en apuntar las raíces platónicas del tópico y el carácter predominantemente moralista con el que renueva el viejo tema de la vanidad terrenal. Curtius afirma que llega a convertirse en la “*expresión de un concepto teocéntrico de la vida humana*” (Curtius, 1981: 209) aunque su carácter teológico deriva en antropológico (Curtius, 1981: 208). Caro Baroja lo explica diciendo que es empleado “*para reflejar el automatismo de la vida humana y la falta de*

iniciativa básica del hombre. También para pintar la fuerza de lo imaginado” (Caro, 1987: 121). Por su parte, González García amplía con mayor acierto y rotundidad el alcance del tópico indicando que despliega la reflexión sobre la identidad, las máscaras del yo o el debate entre la apariencia y la realidad (González, 1998: 99) y que se trata de “*una interpretación general de la vida humana*” (González, 1998: 100). El mismo investigador se hace eco de los tres propósitos morales que le atribuye Richard Sennet:

introducir la ilusión y el engaño como cuestiones fundamentales de la vida social, separar la naturaleza humana como tal de la actuación de los individuos y, por último, insistir en el arte de la actuación de los individuos en la vida cotidiana que ejercen enmascarados sus papeles sociales (González, 1998: 115).

Los documentos más antiguos del tópico se remontan a época clásica, etapa en la que se subraya la inevitable influencia del hado o de los dioses sobre el ser humano, a quien manejan como un actor a las órdenes de su director. González García (1998: 106) entiende que se trata de la “*versión pagana del destino*”. La primera huella conservada se debe a Platón, quien en el *Filebo* (50b) habla de la tragedia y la comedia de la vida (Curtius, 1981: 203; González, 1998: 105), estableciendo la correlación entre las experiencias vitales y los diferentes géneros dramáticos. Curtius propone a partir de aquí una primera línea de transmisión para la metáfora. Desde Platón pudo pasar a los cínicos, quienes asentaron la comparación del hombre con un actor (Curtius, 1981: 203-204), y de estos a Horacio (Curtius, 1981: 806). Seguramente el autor latino, por la amplia divulgación de su obra, influyera en mayor medida que otros en la expansión de la alegoría. En la misma época, no habría que olvidar tampoco el papel que pudo desempeñar Cicerón al comparar la vida con un escenario (Curtius, 1981: 204).

González García le atribuye a los estoicos el pleno desarrollo del *topos*, en concreto a Séneca y Epicteto. Séneca formula el sintagma “*actor de la vida*” (Curtius, 1981: 204) y en las cartas a Lucilio invita a descubrir la realidad del ser debajo de sus vestidos, galas, coturnos, adornos y posesiones e iguala la vida a un drama donde no importa cuánto dura sino cómo se representa. Epicteto, en su *Enquiridion*, advierte sobre la conveniencia de representar el papel otorgado por el autor de la comedia (González, 1998: 105), quien equivale a la fuerza divina. De especial importancia para la transcendencia posterior del tópico resultarán unos versos de Petronio en los que equipara al ser humano con un actor puesto que su vana apariencia se desvanece y su

verdadera naturaleza retorna en cuanto finaliza la comedia para uno, la vida para otro (Curtius, 1981: 205).

En origen podría decirse, por tanto, que el tópico del *theatrum mundi* poseía un carácter teológico. Explicaba el determinismo que padece el hombre y aportaba pautas de conducta que se consideraban moralmente correctas. Séneca y Petronio, por su parte, serían los primeros en utilizar la alegoría teatral no en su versión teológica con carácter determinista o moral, sino en su versión profana y satírica con la intención de criticar las falsas apariencias y la sociedad engañosa.

Durante la Edad Media Latina, la omnipotencia de los dioses que residía en el tópico es sustituido por la omnipotencia de la Providencia. El carácter teológico se sigue manteniendo, pero el cambio introducido conduce al tópico desde un registro pagano hasta otro cristiano. González García (1998: 106) califica esta segunda etapa de “*versión cristiana de la Providencia*” e indica, como antes hizo Curtius, el inmediato cruce entre las dos tendencias, la pagana y la cristiana. Curtius enumera algunos ejemplos del cristianismo primitivo: San Pablo dice que los apóstoles fueron destinados a la muerte como espectáculo, San Clemente Alejandrino iguala el cosmos a un escenario y formula el sintagma de “*teatro del mundo*”, San Agustín compara la vida con una comedia donde el recién nacido es un actor impaciente por interpretar su papel y su contemporáneo el egipcio Pallas establece las mismas correspondencias pero no con la intención de acusar de vanidad a lo terrenal sino de invitar al estoicismo. El mismo estudioso añade otras referencias como Boecio, el *Carmina Cantabrigensia* (Curtius, 1981: 204) y el *Policraticus* de Juan de Salisbury del siglo XII (Curtius, 1981: 205), donde se citan los versos de Petronio antes mencionados.

La amplia difusión del *Policraticus* durante la Edad Media, con la carga que aportó la cita de Petronio sobre las falsas apariencias, seguramente fue la causa de la enorme frecuencia con la que se repite el tópico en los Siglos de Oro (Curtius, 1981: 206). En el siglo XVI, tanto Maquiavelo en *El Príncipe* como Erasmo en *El elogio de la locura*, recurren a comparaciones teatrales para referirse a las estrategias de conservación del poder (González, 1998: 106, 108). De este modo, a la interpretación profana del tópico en la que se denunciaba la vanidad e hipocresía de la sociedad, se le suma el registro político, según el cual el éxito de las empresas relacionadas con el gobierno dependerá de la apariencia. En el mismo siglo, el epílogo de Ronsard para el carnaval de Fontainebleau sigue dando muestras de la pervivencia y el desarrollo de la antigua interpretación del tópico en su versión teológica y pagana. En él se establece la

correlación de los hombres con los actores, de la Fortuna con el director y del cielo con el espectador (Curtius, 1981: 206-207; González, 1998: 107). Y en Polonia podría ser ilustrado con las Bagatelas “Sobre la vida humana” de Jan Kochanowski.

En el Barroco prolifera intensamente la documentación del tópico en todas sus variantes. Así puede comprobarse en *El Quijote*, donde don Quijote explica a Sancho el parecido de la vida con el teatro y la capacidad que posee la muerte de igualar al ser humano cuando le despoja de sus vestidos, del mismo modo que el final de una función desprende a los actores de sus disfraces. Sancho elogia la comparación de su amo pero en cuanto afirma haberla oído demasiadas veces y añade una comparación similar con el juego de ajedrez se hace evidente su ironía puesto que evidencia la falta de originalidad en esta clase de analogías. Las palabras de don Quijote vertidas en este pasaje entroncan con la idea de Petronio y el *Policraticus*. Igual que en ellos, transmite la idea de que el final de una representación y la muerte de una vida eliminan las falsas apariencias y permiten el auténtico conocimiento de la verdad. Para Curtius (1981: 207), el pasaje de Cervantes supone una burla del tópico por encontrarse excesivamente manido y para González García (1998: 102), simplemente, una prueba de la popularización del tópico que, para Antonio Vilanova, en la España de Cervantes pudo deberse al influyente sermón de fray Alonso de Cabrera y el *Guzmán de Alfarache* (González, 1998: 104).

La versión teológica en su variante pagana es registrada por el lema grabado en el Globe Theatre: “*Totus mundus agit histriones*”. Esta sentencia, para unos tomada de Petronio y para otros del *Policraticus*, otorga una posición privilegiada al tópico y refleja su presencia en la sociedad del momento. *As you like it*, de Shakespeare, una de las primeras representaciones que acogió dicho teatro, incluye un monólogo donde en boca de Jaques se compara el mundo con un escenario y las siete edades del hombre con los siete actos de la vida humana (Curtius, 1981: 207; González, 1998: 107). La versión teológica en su variante cristiana funciona en Calderón como elemento constitutivo de su mundo ideológico, aunque en alguna ocasión se mezcla con el paganismo propio de la época. En *La vida es sueño* habla de “el gran teatro del mundo” y añade la idea de que la vida es una tragedia dirigida por la Fortuna. En *El gran teatro del mundo* se puede observar la articulación de la estructura a través de esta alegoría (Curtius, 1981: 208). También aparece en el *Criticón*, de Baltasar Gracián, uno de cuyos capítulos se titula “El gran teatro del Universo” y trata a la naturaleza como escenario de la vida (Curtius, 1981: 207-208).

La versión profana en su variante satírica es ejemplificada por Luis Vélez de Guevara en *El diablo cojuelo* (González, 1998: 110, 112). Y la continuación de la versión profana en su variante política tal vez se deba a la fuerte teatralización que sufrió la política en la época del Barroco. Esta versión del tópico se encuentra en obras como las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo, donde constituye un importante núcleo tanto temático como formal. En su contenido abundan los consejos al príncipe para que aprenda a representar correctamente su papel como si la vida y la política fueran un gran espectáculo. Estructuralmente, el libro se abre con el nacimiento del príncipe y se cierra con su muerte de manera que el comienzo y el final de la obra se corresponden con la entrada y la salida del escenario de la vida respectivamente (González, 1998: 57, 114). Óscar Cornago (2003: 86) debe pensar en esta línea cuando afirma que el tópico preside la imaginería del barroquismo moderno, donde la realidad se entiende como creación estética, artificiosa y teatral.

A partir del siglo XVIII se multiplican los ejemplos del tópico tanto en manos de pensadores como de escritores que lo someten a una absoluta secularización. De este modo, la interpretación profana destierra a la teológica y se utiliza principalmente para explicar la existencia y condición del ser humano no en relación con la divinidad sino en relación con las estructuras sociales y políticas. Siguiendo a González García (1998: 115), pueden enumerarse varios ejemplos. Henry Fielding incluye el ensayo “Una comparación entre el mundo y el escenario” dentro de *Tom Jones*, donde concibe al hombre como un actor. Diderot compara al actor con diversas construcciones artificiales como maniqués y marionetas en su *Paradoja del comediante*. Y Rousseau denuncia la gran ciudad como un teatro.

En el siglo XIX, Kant trata la naturaleza como un escenario y la evolución del género humano como un espectáculo. Conectando con la versión profana y satírica del tópico, que tradicionalmente ataca la hipocresía de la sociedad, aporta una visión optimista del mismo afirmando: “*cuanto más civilizados, más comediantes*” (González, 1998: 195). Y Edward Timms interpreta la proliferación del tópico en Alemania y Austria a partir de Nietzsche de acuerdo con los parámetros políticos empleados hasta ahora pero aportándole un nuevo matiz. Según Timms, las conciencias nacionales de los múltiples pueblos que absorbió la monarquía austro-húngara comenzaron a despertar y a amenazar la aparente estabilidad de la sociedad. Ante esta situación, la alegoría teatral ya no refleja los mecanismos de control para mantener el poder sino la calma forzada de una serie de identidades nacionales a pesar de su existencia natural:

En Austria-Hungría la necesidad de recurrir al “fingimiento” sistemático (...) respondía a una finalidad práctica, la de encubrir las tensiones no resueltas en el tejido social y político (González, 1998: 123).

La proliferación del tópico en Polonia durante esta centuria podría derivar en gran medida de esta situación por el vínculo histórico y político que mantuvo con dicha monarquía, en detrimento de la independencia de su identidad. Así se podría intentar la interpretación del poema “*La marinetas*”, de Cyprian Kamil Norwid o la novela titulada *La muñeca*, de Bolesław Prus.

En el siglo XX es posible que se redujera la presencia del tópico respecto a épocas pasadas. Aun así, hay quienes interpretan las consecuencias de los totalitarismos como una teatralización de la sociedad (Skiba-Lickel, 1991: 25). La sociedad de las falsas apariencias sigue siendo denunciada a través del tópico por Robert Musil en *El hombre sin atributos* o Karl Kraus, que bautizó a su revista *La antorcha*, puesto que intentaba iluminar una sociedad cuyas sombras se deben a la intensa teatralización que padece (González, 1998: 126-128). Y se produjeron diversos intentos de recuperación no sólo de la imagen de la vida como teatro sino también como sueño en el sentido profano y político que retrata el mantenimiento forzado de una situación política. Así lo demuestra, después de desaparecer el Imperio austro-húngaro y quedar Austria notablemente reducida a consecuencia de la Primera Guerra Mundial, Hugo von Hofmannsthal con el drama *La Torre*, basado en *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo de Salzburgo* (González, 1998: 125). En Polonia siguió documentando el tópico el drama titulado *La boda*, de Stanisław Wyspiański¹, los relatos *Tiendas de color canela*, de Bruno Schulz², o la novela *Ferdydurke*, de Witold Gombrowicz³.

¹ Stanisław Wyspiański (1869-1907), pintor y dramaturgo polaco. Se le adscribe tanto al modernismo polaco como al movimiento de la “joven Polonia” junto a otras personalidades como Jacek Malczewski. Entre su obra se pueden destacar las vidrieras de la iglesia franciscana de Cracovia (1897) y los dramas *La boda* (1901) y *El retorno de Ulises* (1905).

² Bruno Schulz (1892-1942), dibujante, narrador y ensayista que, junto a Stanisław Ignacy Witkiewicz y Witold Gombrowicz, es considerado uno de los mayores representantes de las vanguardias históricas en Polonia. Entre su obra gráfica se puede destacar *Libro idólatrico*, publicado en 1920, y entre su obra narrativa las colecciones de relatos *Las tiendas de color canela*, publicada en 1933, y *Sanatorio bajo la clepsidra*, en 1937. Su figura será retomada en el apartado 5.6. por la influencia que ejerció en Kantor con sus conceptos acerca de la pobreza, la muerte o el maniquí, entre muchos otros.

³ Witold Gombrowicz (1904-1969), novelista y dramaturgo polaco que, junto a Stanisław Ignacy Witkiewicz y Bruno Schulz, es considerado uno de los mayores representantes de las vanguardias históricas en Polonia. Entre su obra narrativa se puede destacar *Ferdydurke*, novela de 1937 que influyó

En la segunda mitad del siglo XX podrían demostrar la pervivencia del tópico los poemas “Zycie na poczekaniu” de Wislawa Szymborska o “Zycie to nie teatr” de Edgard Stachura. Y, recientemente, Ervin Goffman ha introducido la metáfora como instrumento de análisis sociológico, interpretando la interacción humana como un rito y al individuo como un actor que recurre a estrategias dramáticas para mantener su dignidad e identidad (González, 1998: 140-142).

El tópico del *theatrum mundi*, cuya historia, evolución y tipología se ha visto hasta aquí, se relaciona directamente con el primer tipo de muñequización establecido. La alegoría teatral, desde su versión teológica, niega que el ser humano sea dueño de sus actos y lo presenta como una sustancia subordinada a fuerzas superiores a él, en este caso el *fatum* o los dioses; es decir, anula su psicología. Del mismo modo, el primer tipo de muñequización en ámbito teatral retrata al personaje a través de acciones carentes de voluntad o decisión propia. En este sentido es el resultado de la transposición de la concepción filosófica del *theatrum mundi* a la escena. No es posible atribuir a la muñequización del personaje la intención moral que posee el tópico, pero sí el reflejo de la vanidad del ser humano que está determinado por fuerzas extrañas.

Pero esta no es la única característica que vincula la filosofía del *theatrum mundi* con la muñequización del personaje teatral. La versión profana y satírica del tópico, representada por Séneca, Petronio, el *Policraticus* o Cervantes, denuncia las falsas apariencias de la sociedad y sólo confía en la muerte como vehículo de verdad. Del mismo modo, el teatro autónomo denuncia implícitamente al teatro naturalista y el personaje muñequizado al personaje realista. Dan por sentado que la simple apariencia de verdad es falsa por sí misma y que sólo mediante la muerte de la mimesis convencional y de la psicología tradicional del personaje podrán aumentar las posibilidades de que sean aceptados como reales. El personaje teatralizado mediante la muñequización, por tanto, no subraya las apariencias engañosas de la sociedad sino del mismo teatro.

Además, la muñequización despoja al personaje de algunos de sus atributos humanos, lo libera de su apariencia habitual. Tal vez así posibilite el acceso a zonas desconocidas de conocimiento y la aproximación a una verdad más profunda que la real. La muerte del personaje, igual que la muerte de las falsas apariencias de la que hablan

en *La clase muerta* de Tadeusz Kantor, y entre su obra dramática *Un matrimonio*, de 1957, o *Ivonne, princesa de Borgoña*, de 1958.

los pensadores del *theatrum mundi* en su versión profana y satírica, quizá busque contactar con significados y conocimientos más allá de la percepción aparentemente sensible.

2.2.5. Bases filosóficas (II): el topos del mundo como teatro de marionetas

Si la relación entre la muñequización del personaje y el tópico del *theatrum mundi* resulta bastante relevante, más relevante aún es su relación con el tópico del mundo como teatro de marionetas. Este segundo tópico establece las mismas correspondencias que el *theatrum mundi* entre el mundo que habita el ser humano y el mundo de la escena excepto en algunas de sus figuras. El hombre en lugar de ser comparado con un actor es comparado con un títere o muñeco y el destino o dios en vez de ser comparado con un director de escena es comparado con un titiritero. Dichas peculiaridades llevan las características del *theatrum mundi* a su extremo más radical. Intensifican la dependencia del ser humano, retratado como un objeto de mayor manipulación que un actor. Del mismo modo, aumentan el poder de las fuerzas superiores que manipulan al ser humano, ya que siempre resultará más dependiente la relación entre un títere y su titiritero que la de un actor y su director. Y la posición divina, encargada de gobernar el universo, es ocupada por el ser humano disminuyendo el teocentrismo del anterior tópico.

La selección de los términos de comparación ubica la alegoría titeresca en un terreno mucho más específico que la alegoría teatral. Ya no se trata de la comparación del mundo con el teatro sino, concretamente, con el teatro de títeres. Esto implica necesariamente la apariencia artificial del ser humano y podría dar cuenta del germen filosófico del que nace el segundo y tercer tipo de muñequización establecidos a partir de la propuesta de Mensching, que aluden sobre todo a la caracterización externa o corporal del personaje, ya sea por su tipificación o desindividualización en el segundo supuesto o por su apariencia o expresión acorde con el tercer supuesto.

El término “marioneta” en la enunciación convencional del tópico parece estar empleado en su acepción francesa con el significado de ‘muñeco’ en general. Ciertamente es que en este tópico abundan las referencias a los hilos, elementos característicos de la “marioneta” en su sentido castellano. Pero estos nexos de unión entre el ser humano y las fuerzas superiores que lo dominan no son imprescindibles. En muchos ejemplos del tópico están ausentes y sólo se encuentran referencias a su material o a su apariencia

artificial. Teniendo en cuenta esto, quizá lo más correcto en castellano sería hablar de “mundo como teatro de títeres”. Pero por no traicionar la tradición, en este caso, se conservará la enunciación clásica del tópico en calidad de galicismo.

Igual que el *thetarum mundi*, el “mundo como teatro de marionetas” se registra por vez primera en Platón. En el *Timeo* compara a Dios con un modelador de cera que fabrica nuestro cuerpo; “*He aquí lo que tenía en vista quien, al modo de un modelador de cera, fabricó nuestro cuerpo*” (Stoichita, 2006: 35). La igualación de Dios con un escultor convierte al hombre en una escultura por deducción lógica y el movimiento del hombre podría ser igualado al de una escultura o títere. El tópico se hace más evidente aún en las *Leyes* (I, 644, d), donde queda escrito:

Figurémonos que cada uno de nosotros, representantes de los seres vivos, es un juguete animado que los dioses fabricaron, ya sea por divertirse, ya porque les haya movido un propósito serio (Curtius, 1981: 203).

La idea de “juguete animado” parece apuntar directamente a la de títere. Caro Baroja (1987: 110) señala que el término exactamente empleado es el de *paignion* (παῖγνιον). Como Curtius, quien transcribió la cita, lo traduce por ‘juguetes’ pero profundiza más allá en este asunto. Caro Baroja repara en la continuación del pasaje, donde se indica que este juguete posee hilos de los que tirar en distintos sentidos, y concluye que son títeres o marionetas, cuyo vocablo en griego parece ser *neurospastas* (νευροσπαστας), ‘objeto tirado por nervios, cuerdas o hilos’ (Artiles, 1998: 25; Caro, 1987: 111-112). De acuerdo con la misma interpretación, González García (1998: 105) traduce *paignion* directamente por “marionetas” en el mismo pasaje.

Más adelante, también en las *Leyes*, Platón sigue reflexionando sobre la condición del ser humano. A Dios le atribuye la cualidad de la seriedad, al hombre le asigna el deber de actuar a través del juego de acuerdo con su condición y afirma: “*El hombre... no es sino un juguete animado, hecho por la mano de Dios, y esto es, en verdad, lo mejor que hay en él*” (Curtius, 1981:203). Huizinga recoge este mismo pasaje (Huizinga, 1968: 37, 303) y añade su continuación: “*Así vivirán según el modo de la naturaleza, porque en casi todos los aspectos son títeres, pero tienen una pequeña participación en la verdad*” (Huizinga, 1968: 303). También Varey (1957: 11), en su historia de los títeres, hace una leve alusión a las dos aportaciones platónicas

refiriéndose al hombre como juguete de los dioses. De este modo, todos los estudiosos entienden el juguete al que se alude en estos casos como títere o marioneta.

Caro Baroja (1987: 111), apunta la posibilidad de que esta muñequización filosófica del ser humano le atribuya a este la supuesta comicidad del muñeco. Tal vez se quede tan sólo en posibilidad y lo único que pueda afirmarse es que incide en la inferioridad del ser humano respecto a los dioses y su subordinación. De ahí que lo retraten como algo artificial, manejado por cuerdas, y lo asocien al juego y la comedia.

El tópico del *theatrum mundi* se registra por vez primera en el *Filebo* y el tópico del mundo como teatro de marionetas en las *Leyes*. Ambas obras se consideran pertenecientes al último período de Platón, después de su tercera visita a Sicilia por la concisión, los rasgos estilísticos y la disminución de importancia en la figura de Sócrates que las caracteriza. Aunque parece que el *Filebo* pudo ser anterior a las *Leyes* la distancia que separa las dos obras es mínima. Por tanto el argumento de orden o antigüedad no puede utilizarse para darle mayor importancia al *theatrum mundi* que al teatro de marionetas. Si los dos tópicos coexistieron en la mentalidad de un solo autor parece bastante difícil establecer la anterioridad o posterioridad de los mismos aunque aparezcan en diferentes textos. Consecuentemente, antes que la derivación de un tópico respecto a otro debería considerarse su simultaneidad.

La continuación de la alegoría titeresca después de Platón se debe a Aristóteles. Cuando este filósofo reflexiona sobre el poder de Dios para gobernar el mundo lo compara con un titiritero. Del mismo modo que la comparación de Dios con un escultor en el *Timeo* de Platón implica la del ser humano con una escultura, esta comparación de dios con un titiritero implica la del ser humano con un títere. Si él, la fuerza manipuladora, es un titiritero, a su objeto manipulado no le queda otra opción más que ser el títere:

El Soberano dueño del Universo no tiene necesidad de numerosos ministros, ni de resortes para dirigir todas las partes de su inmenso imperio. Le basta un acto de su voluntad: de la misma manera, esos que manejan los títeres no tienen más que tirar de un hilo, para poner en movimiento la cabeza o la mano de esos pequeños seres, después sus hombros, sus ojos, y algunas veces todas las partes de su persona, que obedecen pronto con gracia y medida (Villafañe, 2007).

Por otra parte, la asociación de dios con un titiritero implica una posible reciprocidad según la cual el trabajo del titerero también podría ser asociado con la de un pequeño Dios (Caro, 1987: 112).

Horacio, en las *Sátiras*, compara al hombre con un muñeco de palo movido por los hilos de sus inestables deseos (Caro, 1987: 110; Curtius, 1981: 203-204). Esta comparación la pone en boca del esclavo Davo para reprochar a su amo Horacio la falta de estoicismo que demuestra (Curtius, 1981: 806). Diderot, en el *Neveu de Romeu*, presenta notables paralelismos con la sátira de Horacio hasta poder afirmarse que reemplaza a Davo por el personaje de Romeu y la imagen del títere por la pantomima (Curtius, 1981: 807). Este caso podría demostrar no sólo que el *topos* del mundo como teatro de marionetas es independiente del *theatrum mundi*, sino que además ha influido en él. Posteriormente a Horacio, Marco Aurelio dice que el hombre es manejado por hilos o cuerdas, como cabe atribuirle a la marioneta (Caro, 1987: 111), propiamente dicha en castellano.

Por lo que se ha podido ver hasta ahora, el tópico se corresponde con la intención originaria del *theatrum mundi* en su versión teológica y pagana. Pretende subrayar la vanidad y el determinismo que caracteriza al ser humano pero añade una intensificación en la inferioridad del hombre respecto a los dioses por la apariencia artificial que exige la figura escogida para la metáfora. Una vez fijada la comparación del hombre con el títere y de la fuerza creadora con un titiritero, el tópico se repite y se extiende hasta los Siglos de Oro.

En el siglo XVI Lutero consideró la historia profana como una función de títeres en la que dios es el titerero y lo único visiblemente perceptible son sus máscaras, personajes o muñecos; es decir, los héroes (Curtius, 1981: 206; González, 1998: 107). Así suma a la interpretación teológica el problema de la percepción de la realidad como era propio del *theatrum mundi* en su versión profana y satírica.

En el siglo XVII surge un campo metafórico muy similar donde el hombre, en particular su cuerpo, es comparado con una máquina. Las nuevas figuras que pretenden explicar al ser humano podrían seguirse incluyendo dentro del tópico del mundo como teatro de marionetas por cuanto la comparación del hombre con la máquina lo iguala al autómatas, el tipo de títere animado mediante la operación conjunta de diversas piezas a modo de máquina. Esta variante del mundo como teatro de marionetas podría explicar el subtipo del tercer caso de muñequización que ha venido a llamarse automatizada. Para González García (1998: 31) es una metáfora típica de las épocas mecanicistas que

tienden a conceptualizar lo biológico y orgánico en términos mecánicos de autómatas, relojes, muelles, cuerdas, ruedas y hombres artificiales. Y Pérez Calvo (1987: 8) apunta que la metáfora mecanicista se extiende para explicar el funcionamiento de cualquier organismo, incluso el de la naturaleza o el universo.

Tal vez el primero en introducir la nueva metáfora fuera Hobbes. En la primera parte del *Leviatán*, establece la analogía del corazón con un muelle, de los nervios con cuerdas y de las articulaciones con ruedas (González, 1998: 29). Descartes aportó la noción del animal máquina o cuerpo como máquina (Pérez, 1987: 7) y comparó los nervios con tubos, los músculos y tendones con los resortes del aparato, los espíritus animales con el agua que pone en movimiento la máquina, el corazón con un manantial, las concavidades del cerebro con los registros del agua y la respiración con los movimientos de un reloj o molino (La Mettrie, 1987: 119). Comparó el cuerpo humano con una estatua de tierra cuyo interior se asemeja al mecanismo de una máquina compuesto por diversas piezas con sus funciones propias (Stoichita, 2006: 162), con lo que denotaba la identificación de la máquina o autómata con el títere o representación artificial del ser humano y fija la relación del tópico del hombre máquina con el tópico del mundo como teatro de marionetas.

En el siglo XVIII La Mettrie en su ensayo *El hombre máquina* compara numerosas veces el cuerpo humano con una máquina compleja formada por diversas ruedas y resortes (La Mettrie, 1987: 38, 44, 85), con un reloj donde el corazón es la pieza maestra (La Mettrie, 1987: 102) y el cerebro una máquina dentro de otra máquina que es el cuerpo (La Mettrie, 1987: 117). Evidencia la influencia que sobre él ejercen los hallazgos mecánicos de la época, como los que permitieron construir a Vaucason sus autómatas (La Mettrie, 1987: 102). Y no duda en calificar al ser humano de “*vanos juguetes de mil ilusiones*” o de “*ensamblaje de resortes*” (La Mettrie, 1987: 95). Federico II de Prusia admiró a este autor, continuó la metáfora de Leibniz de dios como relojero y fue retratado por Goethe poniendo en movimiento el gran reloj del Estado. Bismarck se consideraba un gran relojero y Schiller describió el universo como esta misma máquina (González, 1998: 175), que ocupó una posición destacada dentro de la alegoría del mundo como una máquina y el hombre como un autómata.

A partir del siglo XIX, los “maestros de la sospecha” interpretan el Estado como una máquina y al individuo como una de sus piezas. Continúan la misma línea que Hobbes, quien comparó el Estado con un cuerpo y el cuerpo con una máquina, pero lo hacen con la intención de denunciar la anulación y alienación del ser humano. Así puede

comprobarse en *La voluntad de poder* de Nietzsche o en la *Crítica del juicio* de Kant (González, 1998: 146). Este último maestro afirma, por ejemplo, que “*a partir de una madera tan retorcida como de la que está hecha el hombre no puede tallarse nada completamente recto*” (González, 1998: 175).

Las similitudes entre el *theatrum mundi* y el mundo como teatro de marionetas son numerosas. Ambos tópicos nacen en Platón. Poseen una intención moral con la que intentan reflejar la insignificancia del ser humano y el control que sobre él ejercen fuerzas superiores. Esta intención originaria se amplía y diversifica dando lugar a cuantiosas variantes. A partir del siglo XVIII predomina su secularización y su empleo para describir el terreno político. Y su transposición al campo estético del arte en general y del teatro en particular podría dar cuenta del primer tipo de muñequización propuesto según el cual el personaje carece de voluntad propia.

En cambio las diferencias entre los dos tópicos son mayores que sus similitudes tanto en su cantidad como en su calidad, razón por la que se propone la separación de ambos tópicos aun reconociendo su relación. No sólo se distinguen por la sustitución de la figura del director y del actor por la del titiritero y su títere. Mientras que el *theatrum mundi* explica tan sólo el primer tipo de muñequización, una breve parcela del fenómeno, el mundo como teatro de marionetas explica todos los tipos de muñequización refiriéndose no sólo a los actos del personaje sino también a su apariencia y expresión. De hecho, una posible conclusión debería reconocer que la muñequización del personaje en su totalidad proviene de una transposición de la concepción filosófica del mundo como teatro de títeres, donde el ser humano es un títere, y no del mundo como teatro, donde el ser humano es un actor.

Los diferentes registros que puede presentar el *theatrum mundi* aparecen en función de su finalidad. A diferencia del mundo como teatro de marionetas presenta una versión profana y política al mismo tiempo para reflejar el dramatismo del hombre como recurso de conservación del poder o para reflejar las tensiones políticas no resueltas. Este empleo no aparece en el mundo como teatro de marionetas. Sus variantes se provocan más por la forma de las figuras seleccionadas en la metáfora que por la finalidad con que se empleen. El paralelo político de este tópico podría hallarse en la concepción del ser humano como un autómatas, que explica la muñequización automatizada del tercer tipo, y de las fuerzas superiores a él como un relojero o maquinista. Aun así, la finalidad con la que se adoptan estas figuras es diferente a la del

theatrum mundi en su versión política. Aquí se retrata la precisión del gobierno y no sus estrategias de poder.

Tampoco aparece en el tópico del mundo como teatro de marionetas la versión profana y satírica del *theatrum mundi* con la que se denuncian las falsas apariencias. Pero esto no impide que se siga reconociendo en la muñequización del personaje la crítica a la falsedad del personaje realista o a la relación entre su apariencia y su realidad. Quizá la presencia del títere y del personaje muñequizado sea tan evidentemente falsa que contenga la denuncia en su propia naturaleza y exteriorizarla resulte una obviedad innecesaria. Además, su extraña condición entre lo vivo y lo muerto generará significados más allá de lo cotidiano. La muñequización permitirá por sí misma una metafísica equiparable con la que inspiraba la muerte a autores como Petronio, Juan de Salisbury o Cervantes.

La última diferencia que cabe señalar entre los dos tópicos afecta al modelo escénico que simbolizan. El *theatrum mundi* supone una concepción representacional de la realidad. En el mundo que retrata los individuos representan un papel que no se corresponde con su condición real. Translado al teatro daría lugar a un teatro realista en el que los actores se esfuerzan por fingir y aparentar. Por eso mismo cae en la falsedad y la limitación al estado imitativo. Se podría asociar con la copia, basada en las leyes de las mímisis, en la que piensa Platón en el *Filebo* y que recoge Víctor I. Stoichita.

Sin embargo, el mundo como teatro de marionetas supone una concepción no representacional de la vida. En el mundo que retrata los individuos son efectivamente falsos, aceptan su condición y la explotan. La sustitución del dios, destino o Providencia en calidad de director por el titiritero, es decir, del *deus artifex* por el *homo artifex*, evidencia el artificio de la creación y aumenta el grado de su irrealdad. Es posible ver así el simbolismo de cierto antirrealismo. Translado al ámbito escénico da lugar a un teatro autónomo y antinaturalista en el que los actores no se esfuerzan en fingir realidad. Por el contrario, se esfuerzan en parecer irreales, alejarse del modelo vivo, muñequizarse. En contraposición a la falsedad del modelo representacional y del teatro naturalista, que huyendo de ella se encuentran con ella, este teatro la busca y entrando en coherencia con su medio artístico, falso por definición, encuentran la veracidad. No pretende copiar la realidad. Juega entre el arte y la vida, la muerte y la naturaleza. Y por esa misma razón se hace más real. Este caso se podría relacionar con la idea de simulacro vertida en el *Filebo*, que se encuentra en una zona borrosa entre la verdad y la

ficción. La conclusión que puede extraerse de estas reflexiones apunta a que la muñequización del personaje, el teatro no naturalista son el resultado de transponer el *topos* del mundo como teatro de marionetas del ámbito filosófico al ámbito escénico.

2.2.6. Cualidades estéticas: la importancia del grotesco para la regeneración del cuerpo

La muñequización del personaje provoca múltiples y diversos efectos que habrá que analizar en cada caso particular, pero como punto de partida se puede aventurar algo más que el antinaturalismo, el distanciamiento, el cuestionamiento de la voluntad del ser humano, la tipificación o la simple apariencia de muñeco. Las mismas categorías estéticas que se le han atribuido al maniquí podrían ser atribuidas a la muñequización.

Autores como Mensching reconocen que la muñequización es grotesca por cuanto la combinación de lo orgánico y lo inerte, de lo humano y lo mecánico en un solo cuerpo conduce a la deshumanización, desindividualización y cosificación del personaje (Kunicka, 2008: 18). Además, es siniestra por cuanto genera una incertidumbre entre lo vivo y lo muerto, lo real y lo irreal, y puede despertar ciertas reminiscencias de la infancia o la propia conciencia de vida en el espectador. Es abyecta por cuanto emplea la coproralidad humana como motivo de rechazo y atracción de manera simultánea. Es metafísica por las reflexiones que puede despertar acerca de la condición existencial del ser humano más allá de lo sensible. Y es sublime por poseer una explicación más allá de lo irracional que puede generar tanto agrado como terror. Dentro de esta categoría, la muñequización tal vez pudiera relacionarse con lo que Kant (1797: 21) denominó “monstruosidades” ya que supone una realidad que no pertenece a la naturaleza aunque, a diferencia del pensador, es posible ver esta monstruosidad con plena capacidad para lo sublime y a quien se incline hacia ella como algo más que un chiflado.

Seguramente el concepto estilístico que merezca más desarrollo en relación con la muñequización sea el grotesco. Ya se ha dicho que la muñequización puede considerarse un motivo grotesco por mezclar elementos heterogéneos en un mismo cuerpo. En concreto, mezcla lo humano o natural, que es el actor, con lo artificial, inerte e irreal, a través de signos especialmente plásticos que atañen principalmente a la apariencia, la expresión y el movimiento. Además, la renuncia a la humanidad que implica enlaza directamente con los principios de la estética grotesca.

Los mismos efectos grotescos que Kayser estudia y que aquí ya se han expuesto respecto al cuerpo artificial, pueden encontrarse en la muñequización. Transmite la sensación de un mundo enajenado. Provoca la inseguridad del espectador ante la condición humana u objetual, real o irreal de los personajes. Parece portar una importante carga de verdad o de significados velados. Hace tomar consciencia al espectador de su propia vida y existencia. En numerosas ocasiones podrá ser causa de risa. A diferencia de la efigie, que raramente producirá la risa, la muñequización tendrá más posibilidades de producirla. Kayser teorizaba sobre una risa siniestra y diabólica. Bajtín la entendía como un motivo de afirmación de vida. La posible risa que genere la muñequización se correspondería con el sentido bajtiniano del fenómeno. Reírse de la artificialidad o del parecido de un personaje con un muñeco hará que el espectador se reconozca distinto a él y sienta su propia vida frente a la del fante.

La muñequización del personaje también podrá dar cuenta del principio regenerador que tanto Bajtín como Óscar Cornago le atribuían al grotesco, según el cual esta estética muestra lo antiguo mezclado con lo nuevo y anuncia la posibilidad de metamorfosis. El personaje muñequizado muestra lo viejo y lo moderno en un mismo cuerpo y en un mismo momento. Sus rasgos naturalistas o inevitablemente realistas, puesto que se trata de un actor, representan lo viejo y sus rasgos muñequizados representan lo moderno. El cuerpo sirve de esta manera como espacio donde matar al personaje realista y hacer surgir al personaje naturalista para anunciar la regeneración del teatro o la posibilidad de un cambio.

Y, por último, el principio bajtiniano de degradación podrá ser ejemplificado mediante la muñequización, puesto que rebaja la condición viva y natural del personaje a una condición inerte y material. Así la muñequización podría interpretarse como una transformación de objetos (Bajtín, 1987: 336) según la cual a una cosa o parte del cuerpo se le dan funciones que no le son propias para provocar la risa o renovar su modo de existencia (Bajtín, 1987: 338).

Algunas ideas de Kayser podrían ser empleadas para ahondar un poco más en el carácter grotesco de la muñequización. Él identifica directamente el tópico del mundo como teatro de marionetas con lo que aquí se ha decidido llamar muñequización. En sus aportaciones podrían aducirse tres problemas para la comprensión satisfactoria de la muñequización como recurso grotesco: identifica el tópico con el grotesco sin reflexión alguna y sin analizar el trasvase del terreno filosófico al artístico; sólo atiende a lo que aquí se ha venido llamando primer tipo de muñequización, que sólo afecta al nivel

interno o psicológico de los personajes puesto que se manifiesta a través de las acciones de estos dirigidas por una fuerza superior a ellos; y, como bien hubiera visto el mismo Bajtín si se hubiera encargado más de este asunto, sólo se centra en ejemplos y autores románticos cuando el fenómeno de la muñequización es mucho más amplio. Aun así sus aportaciones son cruciales para la comprensión del fenómeno.

Kayser considera que el teatro de marionetas no es grotesco por naturaleza, ya que constituye un mundo en sí mismo, pero cuando sus personajes adquieren vida propia e intervienen en el mundo al que pertenece el lector o espectador sí resulta grotesco (Kayser, 2010: 81n, 82n). El interés de esta idea se encuentra en la necesidad de mezclar elementos naturalistas y muñequizadores en un mismo personaje para generar el grotesco o, al menos, combinarlos en el mismo espacio con personajes que posean mayor naturalidad. Hablando sobre *Woyzeck*, de Büchner, Kayser afirma:

la estructura formal del teatro de marionetas, que en sí mismo puede tener una función exclusivamente cómica, sufre una profundización significativa y se convierte en una *Weltanschauung* o una actitud filosófica que agrega a la sonrisa el terror a un mundo en que los hombres ya no son ellos mismos (Kayser, 2010: 159).

Otro de los hallazgos de Kayser respecto a lo que aquí se denomina muñequización es su indagación sobre las fuerzas que dominan al personaje muñequizándolo. Él baraja la posibilidad de que no sea dios exclusivamente quien “mueva los hilos” del personaje sino un freudiano “ello” (Kayser, 2010: 157). Bajtín critica esta interpretación por reducir el grotesco a la simple presencia del “ello”, por no considerar la renovación perpetua de lo material y corporal y por contradecirse cuando acepta la coexistencia del “ello” con la libertad de fantasía (Bajtín, 1987: 49). Si existe un “ello” o fuerza que rige el mundo resulta imposible la libertad. Para Bajtín, ambos conceptos son incompatibles. Y cree que el auténtico grotesco desmitifica el “ello”, que transforma el temor en un risible “*espantapájaros cómico*” (Bajtín, 1987: 50) y que la vida y la muerte, lo viejo y lo nuevo se encuentran en permanente lucha (Bajtín, 1987: 51).

Los personajes muñequizados desmitificarán el “ello” freudiano en cuanto sean gobernados por la memoria, el azar o una alegre relatividad que desestabilice las leyes del naturalismo. En este supuesto puede que se encuentren más cercanos al grotesco bajtiniano que al que teoriza Kayser. Pero frente al rebajamiento o transposición de lo espiritual a lo material del que habla Bajtín tal vez se pudiera discernir.

En un primer momento de percepción puede parecer que la muñequización reduce la psicología del personaje a su corporalidad, su materialidad y su plasticidad. Pero otros analistas contradicen esta idea. Es el caso de Pérez Coterillo, quien analizando los procesos de artificialización o muñequización de los personajes de Kantor, llega a afirmar que “*dan al ser humano un raro privilegio sólo reservado a los dioses*” (Pérez, 1983: 58). Lo grotesco y lo divino, lo inferior y lo superior al hombre, puede que no entren en contradicción sino que se complementen en un contraste provocando simultáneamente el rechazo y la atracción.

2.3. El cuerpo artificial y el cuerpo artificializado: los dos rostros del *personaje efígie*

Como se habrá podido deducir hasta aquí, las semejanzas entre el cuerpo artificial y la muñequización del personaje son muy numerosas y significativas. Ambos recursos comparten una idéntica multiplicidad de significados, suponen la nueva corporalidad del personaje, más teatral, plástica y autónoma que la del teatro naturalista, poseen un intenso poder de atracción para el espectador, funcionan como medios para introducir la vida en el escenario y para hacer tomar conciencia al espectador de su propia existencia, cuentan con bases mitológicas y legendarias estrechamente vinculadas y contienen las mismas categorías estéticas.

La principal causa de parentesco entre los dos recursos se debe a que el cuerpo artificial funciona como modelo para la muñequización del personaje y esta es la imitación de aquel. Por eso funcionan de manera inversa entre sí y basan su relación en la alteridad. Si el cuerpo artificial es un signo plástico y artificial con rasgos naturalizados, el personaje muñequizado es un signo natural artificializado. Dicho de otra manera, si el cuerpo artificial es una materia inerte con formas humanas, el cuerpo artificializado es una materia humana con formas inertes. Son el anverso y el reverso de una misma realidad.

Así podría comprobarse, por ejemplo, en los mitos que explicaron cada uno de ellos en la antigüedad: los dos mitos se encontraban en contigüidad en el mismo relato y mientras uno hablaba de la conversión del ser humano en efígie el otro hablaba de la conversión de la efígie en ser humano. O en el hecho de que en el teatro que emplea efígies y personajes que imitan a estas resulte insegura la diferencia entre lo natural y lo artificial. Teniendo en cuenta la semejanza, la estrecha relación y la frecuente

convivencia entre cuerpos artificiales y cuerpos artificializados, parece apropiado unirlos en este estudio como una misma realidad.

De hecho, los recursos del cuerpo artificial y la muñequización del personaje pueden interpretarse como los diferentes puntos de un mismo proceso o escala gradual, producto de una serie de ideas que se han sucedido y superpuesto históricamente con la intención de despojar de vida a todos los elementos escénicos, alejar al teatro del naturalismo y acercarlo a lo puramente artístico, teatral y autónomo. Esta escala parece haber sido sugerida por Carole Guidicelli y Didier Plassard (2013: 19), quienes conciben la supermarioneta y el maniquí como los dos extremos del muñeco y la efigie como el objeto transitorio entre lo humano y lo inhumano, lo natural y lo artificial, lo vivo y lo muerto.

Del mismo modo, también Marcos Rosenzvaig parece haber imaginado esta escala. En un estudio que le dedica al teatro de Tadeusz Kantor plantea la existencia de una escala donde ubicar los distintos tipos de personajes y la divide con cuatro estadios: la vida, lo espectral, la casi muerte y la muerte. Con más poeticidad que precisión opina que la figura de cera se encuentra en el tercer estadio, el de casi muerte, y que el maniquí se encuentra en el cuarto y último estadio, el de muerte (Rosenzvaig, 1995: 33-34; 2008: 47-48).

El planteamiento de esta escala gradual requiere más explicación y precisión. Para ello, podría reformularse de la siguiente manera. El primer estadio se corresponde con el actor vivo, la identificación y la psicología. Es el propio del teatro naturalista y el punto de partida del teatro autónomo que pretende renovar la escena. Mediante la intensificación del trabajo físico y rítmico del actor por encima del psicológico, que supondría un estadio intermedio, llega al segundo estadio.

El segundo estadio es el de la muñequización, en el que el personaje realista ha comenzado a ser autónomo, a aproximarse al objeto y a transformarse en una nueva realidad. Para ello toma al muñeco, títere o maniquí como modelo mediante recursos que disminuyen su naturalidad sin neutralizarla. El maquillaje exagerado, la mímica expresionista, el gesto o el movimiento artificial podrían ser algunos ejemplos de su realización concreta. Entre el segundo y el tercer estadio, el personaje incrementaría su artificialidad recurriendo a elementos mucho más cercanos al objeto que su simple apariencia, como por ejemplo la máscara o la construcción plástica que cubra o sustituya alguna parte de su cuerpo.

El tercer estadio es el de la construcción artificial, en el que muñecos, títeres o maniqués ya no sirven como modelo al actor sino que lo sustituyen, y no de manera parcial como en el anterior interestadio, sino por completo. Entre el tercer y cuarto estadio las construcciones artificiales se despojarían radicalmente de su apariencia humana. Esto se conseguiría a través de la artificialización del cuerpo artificial sobre su propia naturaleza, ya artificial de por sí, su desmembración, su deformación o su carácter completamente fantástico e imposible.

Por último, el cuarto estadio sería el del objeto muerto, el antinaturalismo sería llevado a su máximo grado, las construcciones artificiales estarían completamente alejadas del ser humano y no poseerían ni un simple matiz humano ni antropomórfico. Esta última fase podría ser ejemplificada por el llamado “teatro de objetos”. En los apartados dedicados a los antecedentes se podrán apreciar numerosos ejemplos de cada estadio e interestadio⁴.

Por todo lo expuesto se ve conveniente proponer una denominación que, a modo de hiperónimo, designe al mismo tiempo los dos recursos, tanto el cuerpo artificial como el cuerpo artificializado, y haga patente su estrecha relación de manera definitiva. Didier Plassard (1992: 12-14), en su estudio sobre el fenómeno en la época de entreguerras, ya vio la necesidad de acuñar una expresión común para referirse a los dos recursos.

Para ello, el teórico francés partió de la expresión *mise en scène*. A través de una analogía con ella planteó la posibilidad de referirse a una *mise en corps* o a una *mise en effigie* del personaje. La primera expresión se refiere a la encarnación de un personaje por parte de un actor, propiamente dicho, con todas sus cualidades humanas y naturales. La segunda, por el contrario, se refiere tanto a la utilización de un cuerpo artificial en calidad de personaje como a la artificialización del personaje natural. Al resultado de esta *mise en effigie* lo denominó *acteur* o *personnage en effigie* y al conjunto de mecanismos y procedimientos concretos con los que se obtiene dicho resultado lo denominó *poétique de l'effigie théâtrale* (Plassard, 1992: 38, 72, 114, 336).

⁴ Véase el apéndice II, donde estas mismas ideas quedan sintetizadas y relacionadas, en forma de esquema, con algunos ejemplos que se irán ofreciendo más adelante tanto de distintos géneros, obras y autores en la historia de la literatura y del espectáculo como de distintos tipos de efigie y mecanismos de muñequización en el caso particular del teatro de Tadeusz Kantor. Cuando una obra o autor presenta varios *personajes efigie* que se corresponden con distintos estadios de la escala, se ha decidido ubicarlo en el de mayor grado de alejamiento respecto al naturalismo para poder apreciar su alcance. Por resumir una importante cantidad de ideas vertidas a lo largo de esta tesis, este apéndice podrá ser consultado en otras ocasiones con la intención de facilitar el seguimiento, la comprensión y la visión de conjunto.

Bajo su punto de vista no resulta oportuno distinguir entre el cuerpo artificial y el cuerpo artificializado dentro de la expresión “personaje en efigie”, puesto que son los dos grados o modalidades de una misma opción donde lo natural y lo artificial se intercambian recíprocamente sus propiedades. Su propuesta parece bastante acertada, sobre todo por la elección del término “efigie” que, para Kowzan (1992: 157), es el signo propio de las artes semánticas, como la pintura y la escultura, y connota un valor plástico e icónico.

En este trabajo se ha decidido continuar en la misma línea que une el cuerpo artificial y el cuerpo artificializado en un estudio conjunto y por medio de una sola expresión. En cambio, y a pesar de la delgada línea que los separa, de que formen parte de un mismo proceso o escala y de que resulte difícil distinguirlos en ocasiones desde la perspectiva del receptor, eso no ha impedido que se discrimine un recurso de otro. En primer lugar, porque son dos grados que se pueden concretar, delimitar y precisar. En segundo lugar, porque desde la perspectiva de la creación son dos realidades muy diferentes: el cuerpo artificial toma como soporte un material plástico, aunque a su vez pueda sostenerse sobre el cuerpo humano, como podría ser el caso de una máscara, mientras que el cuerpo artificializado toma siempre como soporte inmediato el cuerpo humano del actor, como podría ser el maquillaje exagerado o el movimiento entrecortado.

La expresión elegida, en deuda con Tadeusz Kowzan y Didier Plassard, será la de *personaje efigie*. Por *personaje*, como ya se indicó, se entenderá la unión del actor, o del cuerpo plástico, más el personaje. Mediante la aposición *efigie* se entenderá o bien que el actor es sustituido por un cuerpo plástico o bien que lo toma como modelo. Liberada la expresión de la analogía con “puesta en escena” y de la preposición, permitirá una mayor sonoridad y una pronunciación más fluida en castellano. Pero igual que su modelo francés, seguirá connotando su plasticidad, su artificialidad y el valor de la materialidad.

El *personaje efigie*, por tanto, podría definirse como el resultado obtenido a través de dos recursos íntimamente ligados entre sí en nombre de un teatro autónomo: el empleo del cuerpo artificial y la muñequización del personaje, donde el cuerpo artificial, o efigie propiamente dicha, supone un grado mayor de alejamiento del naturalismo y la muñequización, o atribución de rasgos inertes al personaje, supone un menor grado de alejamiento del naturalismo afectando no tanto al actor mismo como a su entrenamiento, estilo de interpretación y caracterización.

3.

UNA APROXIMACIÓN AL TEATRO DE TADEUSZ KANTOR

Una vez fijados los conceptos de cuerpo artificial, muñequización y *personaje efigie*, y antes de dar paso al estudio de los mismos en la obra de Tadeusz Kantor, resulta necesario un acercamiento general a su teatro. La ubicación de su producción escénica en un contexto y una corriente teatral determinada, la descripción de su poética, el esbozo de su método de trabajo y el establecimiento de las obras y etapas de su evolución cumplirá una triple finalidad: aportar la información básica sobre su creación, de la que todavía existen tan sólo escasos y breves trabajos en castellano; trazar el marco teórico con el que poder adquirir una visión coherente de conjunto; y pactar los focos de atención sobre los que sustentar las afirmaciones posteriores. Al tiempo que se expongan estos aspectos se realizará una primera tentativa de explicar el fenómeno del *personaje efigie* en su obra.

3.1. En la encrucijada de diversas corrientes

La producción teatral de Kantor se extiende principalmente desde 1942, fecha en la que montó *Balladyna*, de Słowacki⁵, y que la crítica toma como punto de partida para

⁵ Juliusz Słowacki de Leliwa (1809-1849), poeta, dramaturgo y ensayista polaco que junto a Adam Mickiewicz y Zygmunt Krasiński es considerado uno de “los tres bardos” del Romanticismo. Entre sus

trazar la historia de su teatro (Skiba-Lickel 1991: 29), hasta 1990, año de la preparación de *Mañana será mi cumpleaños*, que se considera la última obra del autor aunque tuvo que estrenarse ya sin su presencia. Se concentra, por tanto, en la segunda mitad del siglo XX, a lo que habría que añadir que es a partir de 1975, con *La clase muerta*, cuando podría hablarse de su plenitud por el aumento de originalidad, difusión y reconocimiento que protagoniza. En esta franja temporal transcurrieron casi 50 años repletos de cambios históricos, sociales, culturales y artísticos que dejaron su huella en la obra del autor. Se trata de una época marcada sucesivamente por la Segunda Guerra Mundial, la adhesión política de Polonia a la Unión Soviética, la caída del régimen comunista y, finalmente, la apertura al sistema capitalista y a la cultura de consumo y de masas. Paralelamente a estos hechos históricos y sociales, se sucedieron diferentes corrientes artísticas y teatrales que también dejaron su impronta en Kantor. El intento de incluir la obra teatral de Kantor en una corriente concreta supone el peligro de reducir su obra al estereotipo, pero también la ventaja de encontrar los instrumentos de análisis más oportunos y las claves interpretativas más adecuadas. Además, el posible valor de los hallazgos de esta tarea, cediéndole un lugar oportuno en la historia de las artes escénicas, compensa las dificultades que se presentan o la relatividad de cualquier encasillamiento.

3.1.1. Un teatro de vanguardia. La experiencia de la guerra

Los inicios teatrales de Kantor en la década de los 40, afines a las vanguardias históricas, le hacen partir de una tradición contraria al naturalismo del drama convencional, que se impuso oficialmente en Polonia bajo el término de “realismo socialista” en 1949, como lo formuló Lunatscharsky, a través del Congreso de la Unión de Escritores Polacos (Szydlowski, 1972: 46). De esta manera podría decirse que prolongó el antirrealismo de Witkiewicz⁶ o Schulz, que contribuyó al “teatro de

obras teatrales se pueden destacar *Mindowe*, *Maria Estuardo*, ambas publicadas en 1832, *Kordian*, en 1834, y *Balladyna*, en 1839.

⁶ Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939), pintor, dramaturgo y filósofo que, junto a Andrzej Pronaszko es considerado uno de los impulsores del formismo en pintura y, junto a Bruno Schulz y Witold Gombrowicz, uno de los mayores representantes de las vanguardias históricas en Polonia. Tanto en pintura como en teatro desarrolló la Teoría de la Forma Pura. Tal vez su obra dramática más representativa sea *Los zapateros*, compuesta en 1934. Prohibido durante el comunismo fue rescatado por Tadeusz Kantor, quien retomó numerosos aspectos de su pensamiento y producción. Por esta razón se le dedicará el apartado 5.5.

sueños” frente al “*pequeño espejo*”, en terminología de Szaniawski (Szydlowski, 1972: 42), y que se adscribe a las vanguardias de posguerra.

Tal vez la adscripción del teatro de Tadeusz Kantor a las vanguardias sea una de las más recurrentes (Benach, 1987: 31; Fábregas, 1985: 28; Skiba-Lickel, 1991: 71; Kantor, 1984: 262). Más allá de breves pinceladas impresionistas, Fernando Bravo García (2010a: 15), aporta algunas razones sobre el carácter vanguardista de Kantor reparando en el uso experimental que hace de la lengua, su ruptura con las relaciones causales y, sobre todo, por devolver el arte a su esfera sacra. Otros autores, como Michał Kobiąka (1993c: 308), señalan que la vanguardia emerge en Kantor no como un proceso de transferencia sino de reorganización y canalización.

Kantor contactó con el surrealismo por primera vez en un viaje que realizó a París en 1947 (Valls, 2002: 48). Se considera unido genéticamente a él (Kantor, 2010b: 285) alaba su apología de la libertad (Kantor, 2010b: 271), se considera heredero de él, pero al mismo tiempo alejado de él (Kantor, 2010b: 276) por oponerse a su masificación (Kantor, 2010b: 282) y a la investigación científica del psiquismo (2010b: 298). Lo vincula a Dadá por ser un único movimiento en origen. A este lo conoció en los 60 cuando ya era una realidad museística. Sin embargo piensa que su espíritu sigue vivo (Kantor, 2010b: 287) y se declara su descendiente a pesar de no haber conocido a su padre (Kantor, 2010b: 290). El surrealismo se diferencia del Dadá por incluir consignas agitadoras, valores positivos y científicos y de investigación (Kantor, 2010b: 295). Él se diferencia de Dadá por no acusar sino por sentirse acusado y tener miedo (Kantor, 2010b: 139).

El credo artístico de Kantor reconocía no sentirse vinculado a ninguna época pasada (Kantor, 2010b: 15). Censuraba la mera imitación de las vanguardias históricas (Kantor, 2010b: 62), como si fueran una mercancía (Kantor, 2010b: 96) sin responder a un ideal sincero (Kantor, 2010b: 95) y calificaba de “*burdas*” las comparaciones de su trabajo con la vanguardia de posguerra (Kantor, 2010b: 167). A pesar de esto, siempre tuvo presentes las vanguardias históricas y en más de una ocasión se contradijo reconociendo su necesidad (Kantor, 1984: 218-219), defendiendo su reaparición (Kantor, 1984: 178) y anunciando a Cricot 2 como un teatro de vanguardia (Kantor, 1984: 29). Quizás esta paradójica negación y aceptación de las vanguardias responda a la auténtica esencia de las mismas que, por su ideal de continua renovación, terminan negándose para no anquilosarse y no convertirse en tradición. De hecho, en el manifiesto del *Teatro de la muerte*, rechazaba la ortodoxia de la vanguardia oficial de masas y apostaba por los

caminos secundarios de la vanguardia oficial (Kantor, 1984: 245; 2010b: 128-129; Quadri, 1986: 35). Estas ideas del autor están en consonancia con las del teórico Óscar Cornago, quien opina que las obras y autores de la segunda mitad del siglo XX no son completamente identificables con las vanguardias históricas. Aunque el teatro de esta época pueda compartir con las vanguardias bastantes características, como la libertad creadora o la potenciación de lo escénico sobre lo escrito, cobran mayor peso las diferencias: las vanguardias modernas carecen de una ubicación política, están desprovistas de la urgencia revolucionaria y no responden a un gesto iconoclasta (Cornago, 2005a: 26).

La adscripción de Kantor a las vanguardias modernas, influidas directamente por las históricas, puede explicar fácilmente la aparición de *personajes efígie* en su teatro. Los movimientos teatrales de entreguerras recurrían a ellas por tres motivos principales. En primer lugar, por la exaltación de lo artificial y científico que motivaban los grandes avances industriales y tecnológicos de la época. La muñequización de los personajes y el empleo del maniquí en las primeras producciones de Kantor, de estética cubo-futurista, respondían a esta herencia vanguardista. En segundo lugar, y más acorde con las motivaciones que siempre mantuvo Kantor a lo largo de su evolución, por la búsqueda de elementos autónomos que fueran específicamente artísticos y teatrales. El hallazgo inevitable sería una nueva corporalidad que, refugiándose en su plasticidad, huye del psicologismo y el naturalismo (Márquez, 2002: 118- 119). En tercer lugar, numerosos estudiosos reparan en la influencia que las experiencias bélicas pudieron ejercer sobre la aparición de una corporalidad humana que tiende hacia la artificialidad. Fernández Almagro, reflexionando sobre los efectos de la guerra, señalaba la influencia del títere o maniquí en el personaje vivo, es decir, la muñequización:

Lo inhumano de la contienda bélica no podía por menos de repercutir en lo que pudiera llamarse ‘deshumanización del arte’ si no alentara una profunda y dolorida humanidad en el fondo de las marionetas que el teatro moderno gusta de manipular más o menos directamente (Kunicka, 2008: 114).

Charo Greco, refiriéndose al empleo de títeres y maniqués en las diversas artes a partir de la Primera y Segunda Guerras Mundiales, afirma: “*caducos, los maniqués reflejan en esas obras la nostalgia secreta de un tiempo definitivamente pasado*” (Greco, 2007: 27). Y Eric Michaud, señalaban la misma influencia de este tipo de

conflictos sobre la representación del ser humano, en concreto apuntando la fusión del cuerpo natural con el artificial y una interpretación de su intencionalidad:

Con ello no intentaban borrar el desastre de la guerra, que seguía siendo evidente en todos los cuerpos mutilados que volvían del frente y cuyas prótesis confirmaban la nueva continuidad de lo orgánico y de lo técnico, sino más bien con la esperanza de asumir todas sus consecuencias (Michaud, 2000: 314).

Tadeusz Kantor, en innumerables ocasiones (Kantor, 2010b: 275, 289-290), expresaba la irreparable huella que la guerra dejó en él: “*La guerra es tiempo de muerte. Y mi generación se formó en tiempo de guerra. Desde 1939 hasta 1945 vivimos dentro de la guerra, y esa época, de algún modo, colocó su tensión en mí*” (Mahieu, 1983: 19). Y algunos de sus principales estudiosos plantean la nueva condición humana generada por este ambiente, que bien podría haberse proyectado desde los autores hacia sus personajes. Marcos Rosenzvaig, por ejemplo, comparando a Kantor con Grotowski y Szajna, afirma:

A los tres los une la pesadilla de la guerra, conviven con ella en sus obras como un tumor que desean lavar todas las mañanas en un espejo. La naturaleza del hombre llevada al grado cero de la significación, a la ausencia de destino. Una escala inferior a la de un objeto, que a pesar de su pobre destino, sobrevivirá (Rosenzvaig, 1995: 8- 9).

Acudiendo a la obra plástica de Kantor puede encontrarse una posible metáfora que explique sus *figuras inertes* como consecuencia de la guerra. El cuadro titulado *El soldado lleva el cuadro donde está pintado llevando el cuadro*, de 1988, perteneciente a la serie “El campo de batalla”, puede resultar bastante ilustrativo⁷. En el lateral izquierdo aparecen pintadas dos figuras humanas, una de ellas con un sombrero militar. Ambas carecen de ningún punto de apoyo, se encuentran boca arriba, arqueadas hacia atrás, y las extremidades de una se encuentran parcialmente cruzadas con las de la otra. La composición puede sugerir que son dos víctimas captadas en el momento preciso de una explosión. En el lateral derecho, orientado hacia el extremo opuesto de donde podría provenir dicha explosión, aparece retratado un soldado. Sus manos, construidas en relieve como las de un maniquí, exceden el marco del lienzo, aparentan transportarlo

⁷ Véase la imagen 1 incluida en el apéndice V.

y sus piernas sobresalen del cuadro por la parte inferior. La que está más adelantada exhibe una bota militar mientras que la más retrasada y cercana al lugar de la posible explosión está representada por una pierna ortopédica. Michał Kobińska (1993c: 380) y Marcos Rosenzvaig (1995: 100; 2008: 194) interpretan esta composición como un salto desde el terreno de la ilusión al de la realidad por el que el cuerpo supera los límites bidimensionales del cuadro. Pero la pierna ortopédica resulta especialmente llamativa, es un motivo que ya apreciaba en los autores románticos y en Schlemmer, como se verá en el momento oportuno y, reparando en ella, también podría interpretarse como la representación de la nueva condición humana tras la guerra, tal como se ha recogido en la cita de Michaud respecto a las vanguardias históricas.

Una nueva lectura podría dividir el cuadro en dos planos: el izquierdo, simbolizando la guerra; y el derecho, simbolizando al ser humano que regresa de allí. En este último plano el soldado sigue siendo el mismo que estuvo allí, o al menos así lo sugieren su uniforme y su integración en el cuadro pintado. En cambio, en el paso hacia la realidad, una de sus piernas arrastra las secuelas de la guerra: ha vuelto a la vida de forma parcialmente artificial. Los maniqués de su teatro, como el soldado de este pastel, puede que representen la nueva condición del ser humano tras la experiencia bélica.

Evitando la calificación de “vanguardista”, algunos historiadores clasifican a Kantor dentro del teatro experimental. Este es el caso de Szydlowski (1972: 149), quien considera el teatro Cricot 2, junto al teatro estudiantil, una corriente secundaria que apareció en los años 50 y 60 de la mano de poetas y pintores. El calificativo de “secundaria” quizá se deba al intento de la compañía de mantenerse fuera de la oficialidad, o quizá se deba a la precipitación del trabajo del historiador, quien lo realizó antes de 1975. María Sten (1996: 14), por ejemplo, más tarde sigue manteniendo la etiqueta de “experimental” pero le libera de la de “secundaria”. El mismo Szydlowski (1972: 98) repara en que inició en los 60 una corriente consiste en la dirección teatral por parte de escenógrafos, como después haría Józef Szajna, con las implicaciones plásticas y espectaculares que esto conlleva.

3.1.2. *Un teatro pictórico. La plasticidad del personaje fuera del cuadro*

La inclusión de Kantor dentro del teatro pictórico, entendiéndolo como aquel que toma como modelo a la pintura, resalta la plasticidad de los materiales e intensifica lo

visual por encima de lo verbal, como representó Cricot 1, ha tenido más aceptación. Roman Szydlowski (1972: 159), David Cuevas (1981), Andrés Morte (2010: 50) o Silvia Parlagreco (2010: 97), por ejemplo, opinan que construye sus obras desde la perspectiva del pintor. Guy Scarpetta (1991a: 8; 1991b: 69) sostiene que su obra se mueve en una zona de intersección entre la pintura y el teatro, donde ambas artes se transfieren recíprocamente sus propiedades, identifica sus escenas teatrales con cuadros por la peculiar composición en bloques, planos, volúmenes y líneas de tensión y al mismo tiempo reconoce cierta teatralidad en sus pinturas. Marcos Rosenvaig (1995: 9; 2008: 15, 101, 153) califica de pictóricas sus primeras experiencias teatrales y le atribuye un tumulto de sensaciones a su teatro similar al pictórico, aunque no cree que sumerja el teatro en la pintura. Denis Bablet (1986: 14) niega que se trate de un teatro pictórico: *“La pintura, con sus enormes posibilidades de renovación (...) puede servir de modelo. Es una función importante, pero de ahí no pasa”*.

Kantor, en sus primeros manifiestos correspondientes a la época del Teatro Independiente, desdeñaba tal posición diferenciando radicalmente ambos medios, el pictórico y el teatral: *“Una obra de teatro no se mira como se mira un cuadro por las emociones estéticas que procura: se la vive en concreto”* (Kantor, 1984: 13). En los escritos sobre su compañía Cricot 2, seguía insistiendo en lo mismo: *“no es un terreno de experiencias pictóricas que se transfieren después al escenario”* (Kantor, 1971d: 22); *“no es un teatro preocupado sobre todo por los valores plásticos, sino un teatro de actores”* (Kantor, 1971c: 23). Aproximadamente 30 años más tarde seguía desvinculándose de la categoría de pintores que ejercen como directores de escena en la línea de Bob Wilson o Szajna (Kantor, 1985: 174; Skiba-Lickel, 1991: 7). Pero rebajaba esa diferencia entre la pintura y el teatro: *“Creo que aunque sea lícito aplicar los descubrimientos que uno hace en el terreno de la pintura al teatro, siempre existe el escrúpulo de saber que el teatro tiene una estructura y una materia diferente”* (Pérez, 1981b: 116). Poco después, llegaba a adoptar una posición completamente opuesta:

No quisiera mostrarme sólo como un hombre de teatro porque, en realidad, sobre todo soy un pintor (...) En mi concepción artística no existe separación entre el teatro y la pintura. Yo escribo ciertos manifiestos teóricos que se refieren tanto a la pintura como al teatro y que están unidos tanto a mi pintura como a mi teatro (Vidal, 1983b: 86).

En 1990, al final de su trayectoria artística aceptó y estrechó las relaciones entre su teatro y su pintura (Kantor, 1993: 191). Y declaró la influencia de los pintores sobre el teatro como una marca propiamente polaca (Parlagreco, 2010: 95). Estas contradicciones pueden ser las naturales de alguien que no es un hombre de teatro, sino un artista total, como lo califican Cristina Gil (1983) o Borowski (Kobiałka, 1993b: XVI), que defendió el carácter multidisciplinar del teatro (Kantor, 1984: 230; 2010b: 93, 95, 216).

En su teatro, como habrá ocasión de comprobar más adelante, se reúnen varios rasgos de carácter pictórico. Por ejemplo, el Teatro Informal es la transposición de una corriente pictórica al teatro. Durante el Teatro cero, la técnica del borrado por la que el actor queda relegado a un segundo plano también procede de un origen pictórico. Y los *tableau vivant* que materializó a partir del Teatro Happening, como el propio género del *happening*, son de evidente origen plástico.

La comprensión de la obra de Kantor a través del teatro pictórico cobra bastante sentido teniendo en cuenta su dedicación a las artes plásticas y la gran cantidad de fuentes pictóricas que emplea para sus creaciones, dentro de las que podrían destacarse las de Wyspiański, Malczewski⁸, o las de los españoles Velázquez y Goya. Sin embargo, esta adscripción no excluye la anterior, a las vanguardias de posguerra, puesto que están íntimamente relacionadas. No se puede olvidar que el deseo de los pintores de entreguerras de superar el caballete, su soporte tradicional, les condujo a realizar importantes trabajos escenográficos y teatrales (Michaud, 2000: 309), ni que la colaboración entre las diversas artes provocó la inclusión de los artistas plásticos de vanguardia en las artes escénicas (Paz, 2000: 11), ni que el teatro de vanguardia es el punto de encuentro entre las artes plásticas y las artes escénicas (Márquez, 2002: 111). Algunos críticos sintetizan la compatibilidad de ambas adscripciones con expresiones del estilo “*retablo de bellas imágenes expresionistas*” (Benach, 1986: 27) para referirse a algunas de sus obras.

La relación de Kantor con las vanguardias puede justificar la multidisciplinariedad de la que hablan los críticos con tanta rotundidad, como Isabel Tejeda (2014), y la yuxtaposición en un mismo espacio sus exposiciones pictóricas junto a sus

⁸ Jacek Malczewski (1854-1929), pintor polaco y profesor en la escuela de Bellas Artes de Cracovia, desarrolló su producción acorde con la estética simbolista y perteneció a la corriente conocida como “la joven Polonia”, junto a otras personalidades como Stanisław Wyspiański. Entre su obra se puede destacar *La Melancolía* (1894) y *El círculo vicioso* (1897). Sobre este último cuadro se volverá en el subapartado 3.4.1. por aportar a Kantor las claves de su sistema de dirección teatral.

representaciones teatrales (Sagaseta, 2001: 9). El carácter pictórico de la escena de Kantor puede entenderse como la continuación de esta práctica durante las vanguardias en la que los pintores dieron el salto hacia la escena. Y de nuevo un cuadro de Kantor podría simbolizar una de las causas de aparición de *figuras inertes* en su teatro, esta vez en relación a su carácter pictórico. Se trata de *Ya está bien de estar sentado en el cuadro. Salgo*, fechado en 1987⁹. En él se representa una figura humana que abandona una silla, se dispone a salir del cuadro y su pierna izquierda, construida en relieve a modo de maniquí, sobresale por un lateral del marco. Paluch-Cybulska (2015) interpreta el cuadro en base a la intuición que tenía el autor de su propia muerte. Entonces, es posible que el interior del marco pictórico simbolice la vida y el exterior la muerte, cuyas fronteras son transpasadas y percibidas simultáneamente. Pero también podría evocar que la figura humana que sale del cuadro lo hace en forma de maniquí. Y teniendo en cuenta que en su teatro los personajes son maniqués, o se funden con ellos, podría llegarse a la conclusión de que están sacados de un cuadro. El maniquí puede tratarse de la representación pictórica del ser humano sobre la escena: una nueva corporalidad completamente autónoma.

3.1.3. El performance. El cuerpo como objeto

Otra de las asociaciones más frecuentes es la realizada entre el teatro de Kantor y el arte del *performance*. No se refiere a la evidente contribución que hizo el polifacético autor a esta rama artística durante la fase que denominó *Teatro happening*, convirtiéndose en el introductor del género en Polonia (Sagarra, 2010: 17; Tejeda, 2010: 36) sino al resto de sus obras. Los teóricos que se han ocupado del *performance* parecen coincidir sobre todo en su indefinición. Diana Taylor (2011: 14- 15) considera que carece de límites fijos y que se resiste a una codificación formal. La misma consideración tiene Antonio Prieto Stambaugh, que dice tratarse de una “*esponja mutante*” (Taylor, 2011: 28) o Hubert Besacier, que aporta tres notas constitutivas del género: “*la multiplicidad, la movilidad, el polimorfismo*” (Besacier, 1993: 121). Con la intención de relacionarlo con la práctica escénica de Tadeusz Kantor, es posible recopilar algunos de los rasgos que le atribuyen sus principales teóricos aparte de su hibridez. El *performance* podría definirse de esta manera como el género artístico y multidisciplinar que pretende mantenerse fuera de la oficialidad y el canon (Pas, 1993:

⁹ Véase la imagen 2 incluida en el apéndice V.

101); rebasar umbrales y fronteras (Fischer, 2011: 405), por lo que a menudo altera las convenciones espaciales y de relación entre actores y público (Fischer, 2011: 226); huir de la narración (Besacier, 1993: 128), por lo que más que significados posee flujos, zonas de deseo y espacios imaginarios (Márquez, 2002: 361); interrogarse sobre los modos de percepción (Féral, 1993: 213); subrayar la presencia frente a la representación (Jones, 2011: 147), entendiendo la primera como la realidad auténtica e inmediata y la segunda como la repetición ficticia (Fischer, 2011: 293- 294), por lo que es frecuente que funda realidad y ficción (Gómez, 2011: 514); poner el acento en lo procesual, importando más el desarrollo que el resultado (Llanes, 1993: 12), o el mecanismo de representación más que su objeto (Féral, 1993: 209); destacar la materialidad, corporalidad o forma, frente a la signicidad monosémica que convierte los elementos dramáticos en portadores de significado (Fischer, 2011: 36, 68, 71); y utilizar el cuerpo como materia prima (Féral, 1993: 209; Taylor, 2011: 12), por lo que a menudo el autor ejerce como actor (Gómez, 2011: 513n) o se presenta como parte de su obra (Picazo, 1993: 15) renunciando a ser un genio incorpóreo detrás de la obra (Jones, 2011: 153). El carácter vanguardista del teatro de Tadeusz Kantor, su experimentación con espacios no convencionales, su antinarratividad, la multiplicidad de significados que despliega o el llamativo recurso de su presencia sobre la escena, entroncan directamente con las del género aquí esbozado. Dicha relación se podría reconocer desde *El retorno de Ulises* (*Powrót Odysa*), en el que se emplearon espacios y objetos reales además de presentarse una intercambiabilidad entre actores y objetos (Kantor, 1993: 73; Kobiałka, 1993c: 295).

El origen propiamente dicho del *performance* suele ubicarse en la década de los 60. Aun así, son muy numerosos los estudiosos que localizan sus antecedentes con bastante anterioridad. Por ejemplo, Taylor (2011: 18) repara en las prácticas rituales de la antigüedad como un modelo performático. En ellos pudieron inspirarse las abundantes experiencias vanguardistas que consolidaron el género del *performance*: los experimentos del expresionismo alemán y de simbolistas como Maeterlinck (Connor, 1989: 97), o las *serate* futuristas, las *soirées* dadaístas y los *tours guiados* del surrealismo, donde a menudo el público participaba en la acción (Fischer, 2011: 30). Márquez Antoñanzas destaca a Alfred Jarry como precursor del *performance* por la transgresión, la provocación, el ritmo y la antinarratividad de su creación (Márquez, 2002: 326), junto a Schawinsky, alumno de Schlemmer en la Bauhaus, el teatro Noh y el teatro Kabuki, por apostar por lo procesual y multidisciplinario (Márquez, 2002: 332,

335). Picazo (1993: 16), por su parte, destaca a Duchamp por aportar un fuerte desarrollo del trabajo corporal. Y Sontag pone de relieve a Artaud y los surrealistas, quienes añaden técnicas como el *collage*, la yuxtaposición, el tratamiento suprainpersonal o impersonal del ser humano y el aumento de la espectacularidad (Sánchez, 2002: 116), que tanto caracterizan al género. Debe ser significativo que la gran mayoría de estos autores sean considerados por el propio Kantor como sus antecedentes.

Aunque Kantor sitúe el origen de la historia del *performance* en 1918, cuando Chagall mandó pintar de rojo todos los árboles (Quadri, 1986: 32), parece estar bien asentado que el mérito, propiamente dicho, lo merece Jhon Cage en 1952 por su concierto silencioso 4'33'' (Ferrer, 1993: 34; Sánchez, 2002: 110) y que se desarrolla en los años 60 hasta alcanzar su apogeo en los 80. Fue cultivado por grupos como Fluxus en Norteamérica, Zaj en Madrid o Gutai en Japón (Picazo, 1993: 23). Tadeusz Kantor se relacionó con el primero de ellos participando en la exposición *Happening und Fluxus* en Colonia en 1970 (Kobiałka, 1993a: 8; Rosenzvaig, 1995: 113; Sánchez, 2002: 152).

Existe discrepancia de la relación del género con el arte conceptual. Este ha sido definido por Henry Flynt como “*arte cuyo material es el ‘concepto’, de la misma forma que el material de la música es el sonido*” (Picazo, 1993: 36n), lo cual refuerza Sol Le Witt apreciando que el significado, la idea o el concepto es el aspecto más importante de la obra, donde se pretende demostrar, y se convierte en una “*máquina de hacer arte*” (Lippard, 2004: 63), ya se refiera a su materia o a su proceso de ejecución (Lippard, 2004: 126). Para algunos, como Lucy Lippard, el *performance* es un tipo de arte conceptual (Lippard, 2004: 6) junto al *body art*, los ambientes o las instalaciones. Quizá en el mismo sentido, interpreta Roselee Goldberg (1993: 139) el *performance* como la demostración o ejecución del arte conceptual. Para otros, como Annemieke Van de Pas (1993: 106) o Marcela Fuentes (Jones, 2011, 123), la relación es diferente y el género del *performance* engloba otras subcategorías como las acciones, el arte directo, el arte corporal o los *happenings*. Cada fase creadora por la que atraviesa Kantor y cada obra que construye podrían asociarse a una idea en concreto. Por ejemplo, él mismo reconoció crear las obras a partir del conocimiento de diversos procedimientos e ideas (Kantor, 1971d: 22), basarse en el azar y el automatismo para las obras de su etapa del *Arte Informal*, o en la idea de viaje para *La gallina acuática* (*Kurka wodna*) (Kantor, 2010a: 196; Vidal, 1983b: 87). Esto no quiere decir que sus obras teatrales sean obras de arte conceptual, pero sí al menos que esta manera de entender el arte ha intervenido

en el desarrollo de sus piezas, como si su creación fuera “*un progresivo expandirse la idea hasta provocar la exteriorización inmediata*” (Sánchez, 2003: 149).

También existe discrepancia entre los términos *performance* y *happening*. A menudo son equiparados como sinónimos por la dificultad de su distinción (Pavis, 1998: 333). Pero ya se ha visto que el *happening* puede ser entendido como una forma o variante del *performance* y Manuel Gómez García (1997: 640) especifica que este se diferencia de aquel por no pretender que el público participe activamente en él. En el presente estudio, se optará por la identificación de uno con otro de manera equivalente por no poderse aplicar este criterio de diferenciación en las prácticas de Tadeusz Kantor ya que, a pesar de su preferencia por la denominación *happening*, no siempre persigue la participación activa del espectador.

Algunas de las formas que puede adoptar el *performance*, o el arte conceptual, según la perspectiva que se elija, son muy variadas. Desde Duchamp (Picazo, 1993: 16), considerado el primer conceptualista por autores como Ana Alvarado (2009: 22), comprende el *body art*, o arte corporal, donde se utiliza el cuerpo como material artístico; y el travestismo (Picazo, 1993: 16). Desde los años 50, aparece la *action painting*, o pintura de acción donde el artista experimenta con la pintura en directo a través de su propio movimiento (Picazo, 1993: 23); y el ensamblaje, heredero del *collage* y el *ready made* (Alvarado, 2009: 30), donde se crea una forma a partir de la acumulación de diversos elementos y materiales diferentes entre sí. Desde los años 60, las *antropometrías*, donde se relaciona físicamente el artista con la materialidad de la pintura (Picazo, 1993: 17). A mediados de los años 70, los *environments* o ambientes, cuyo origen Kantor lo remonta a 1918 en alusión al espacio de representación de *Gas* (Quadri, 1986: 32), y cuya principal diferencia con las instalaciones, herederas del ensamblaje, a finales de la misma década, estriba en que los primeros hacen revivir episodios o sensaciones y las segundas requieren la participación del espectador para descifrar mensajes y rescatar ideas (Alvarado, 2009: 30).

Hubert Besacier (1993: 123, 136), Márquez Antoñanzas (2002: 344) y Ana Alvarado (2009: 38), vinculan a Kantor al *performance* entendiendo que su teatro representa la interacción de este género con el género teatral, propiamente dicho, como no podía ser de otra manera en un teatro que desplaza sus propias fronteras hacia otras ramas artísticas. Milagros Ferreyra (2007: 25n) relacionan directamente algunos elementos de su poética con la práctica del *happening*, entre los cuales, además de algunos ya indicados, se podría destacar la preocupación por los materiales y sus usos sensoriales.

Kantor, en alguna ocasión defendió la idea de que en un teatro autónomo no se pueden aplicar las experiencias del *happening* porque este es efímero e irrepetible mientras que el teatro siempre se repite (Pérez, 1981b: 115). Sin embargo, parecen más frecuentes las ocasiones en las que apunta a él como uno de los pilares de su teatro. De esta manera, en *El método del ser actor* declaraba manejar la realidad en el ámbito teatral del mismo modo que en el *happening*:

Como en el *happening*, tomo la realidad “ya preparada” (ready made), los fenómenos y los objetos más elementales, aquellos que constituyen la “masa” y la “pasta” de la vida cotidiana, y me sirvo de ellos, juego con ellos, les despojo de su función y de su finalidad, les desencajo y les hincho, les dejo desarrollar una existencia autónoma y dilatarse y crecer libremente y sin fin (Kantor, 1971b: 24).

En una entrevista que le realizaron José Luis Alonso de Santos y José Monleón (1981: 40- 41), reconoció que el *happening* es el origen de su concepción teatral y del recurso de su presencia sobre el escenario. En la conferencia con que inauguró el curso escolar de 1981 en la RESAD, exponía: “creo que el método del *happening* es muy importante para el teatro. En el fondo, el *happening* pertenece a la disciplina de la pintura, pero, a su vez, la sobrepasa e introduce los problemas de la pintura en la vida” (Kantor, 1981a: 42). Ante las acusaciones de Vostell de estar destruyendo el *happening* por construir sobre él su teatro, se defendía diciendo que sólo empleaba sus métodos (Skiba-Lickel, 1991: 42). Wacław Janicki, uno de los hermanos gemelos que formaban parte de Cricot 2, relacionaba el teatro de Kantor con el *happening* pero establecía un sentido contrario: mientras que el *happening* pone el acento en la realidad de la vida, Kantor lo ponía en la realidad del arte (Skiba-Lickel, 1991: 103). Pero la presentación formal de sus obras teatrales son fácilmente identificables con el género de las instalaciones (Molner, 2010: 10). Y en diversos lugares reconoció el espacio de *El retorno de Ulises* (Kantor, 1993: 120; Quadri, 1986: 32) y de *En la pequeña mansión* (*W małym dworku*) y *Hermosos y macacos* (*Nadobnisie i koczkodany*) (Kantor, 2010b: 180) como un *environnement* y tanto el guardarropa (Kantor, 2010b: 181) como la ratonera (Kantor, 1992: 5) de *Hermosos y macacos* como una instalación.

La relación de su teatro con el *performance*, por tanto, parece bastante factible. No entra en contradicción con el interés artístico de Kantor, como demuestra su dedicación a él; ni con su asociación a las vanguardias, ya que en estas se encuentran sus orígenes,

como se ha visto; ni con su vinculación al teatro pictórico, puesto que el *performance* proviene de las aportaciones de los artistas plásticos (Besacier, 1993: 125) que deciden sustituir el soporte tradicional de sus trabajos por el propio cuerpo (Camps, 1993: 264) y, como reconoce Lehmann (2013: 238), puede concebirse como “*la expansión de la representación pictórica u objetual de la realidad a través de la dimensión del tiempo*”. Esta vinculación se refuerza además con la reutilización de sus elementos escenográficos, como los pupitres o la cuna de *La clase muerta* (Tejeda, 2010: 41; 2014), en calidad de objetos escultóricos muy cercanos a la instalación.

La muñequización del personaje y el empleo de maniqués en el arte del *performance* ha sido desde sus orígenes una constante, seguramente por su relación genealógica con las artes plásticas. Cuando Duchamp se travestía con el seudónimo de Rose Sélavy o se dibujaba una coronilla con forma de estrella de cinco puntas (Picazo, 1993: 16), empleaba el cuerpo en calidad de soporte plástico; es decir, se automuñequizaba. Cuando el francés Ben posó durante quince días en el escaparate de una galería de Londres en 1960 (Picazo, 1993: 18), o Gilbert & George hicieron lo mismo durante cuatro horas y media sobre un pedestal, pintados de color metálico, en 1969 (Pas, 1993: 113), también se muñequizaban. Cuando Piero Manzoni, firmando el cuerpo de diversas personas en 1961, concibió sus setenta y una esculturas vivientes (Picazo, 1993: 17), transformaba el cuerpo humano en un maniquí. La importancia del maniquí en el arte performático la sintetizan de una manera muy representativa artistas como Bernard Faucon, quien los fotografiaba debidamente integrados en sugerentes instalaciones para alcanzar una realidad coherente con el medio artístico y una ficción “*más próxima de la poesía que del teatro*” (Faucon, 1991: 33). Puede que Kantor heredara la muñequización del personaje y el empleo del maniquí de la tradición del *performance*, donde tanto se tendió a equiparar el actor al nivel objeto (Skiba-Lickel, 1991: 37).

Ahora bien, transcurridos ya los veinticinco años desde el fallecimiento de Kantor y la consecuente desaparición de su compañía Cricot 2, resulta imprescindible señalar una corriente que dé cuenta de sus rasgos característicos con mayor exactitud y explique simultáneamente todas las adscripciones anteriores. La distancia temporal lo permite y lo exige. Dejando a un lado la propiedad de la denominación “posdramático”, y a la espera de que surja una mejor, es este tipo de teatro el que seguramente pueda explicar mejor la obra de Kantor.

3.1.4. *El teatro posdramático. La escena postantropocéntrica*

Óscar Cornago (2005b: 122- 123) define el teatro posdramático como un *modus operandi* o nueva manera de entender la creación escénica. En la misma línea, José Antonio Sánchez (2013: 17) lo considera una categoría referente a la autonomía del arte escénico respecto al drama basado en el texto. Por tanto, podría decirse que uno de sus rasgos más definitorios es la nueva relación, no convencional, establecida entre el texto y el espectáculo, con la que se intensifica la dimensión espectacular frente a la textual. No obstante, los mismos autores aseguran que no se trata de una simple negación del texto o del teatro dramático, entendiendo por este la práctica escénica que toma el texto como punto de partida y lo privilegia sobre el resto de elementos. Su planteamiento responde más a un sentido positivo que negativo, ya que el teatro posdramático afirma nuevos modelos antes que negar los anteriores (Cornago, 2005b: 125) y puede interpretarse como una nueva forma o estado evolutivo del teatro dramático (Sánchez, 2013: 19).

Acudiendo a Hans-Thies Lehmann, uno de sus principales formuladores a través del trabajo titulado *El teatro posdramático*, pueden seleccionarse y reordenarse algunos de los principios que lo caracterizan. La simple enumeración de los mismos evoca la posible integración de Kantor dentro de sus parámetros. No es un teatro estructurado de acuerdo con un planteamiento, un nudo y un desenlace (Lehmann, 2013: 316), puesto que la fábula o la acción es sustituida por “estados” (Lehmann, 2013: 119), que recuerdan a las acciones simbólico-anímicas del expresionismo y permiten la aproximación del teatro a las artes espaciales. Como señalaba Deleuze, no existe un núcleo molecular que organice la pieza, sino líneas de fuga (Lehmann, 2013: 145), que se corresponde con el rizoma teorizado por Deleuze y Guattari (Cornago, 2001: 70) y la heterotopía o universo descentralizado sin jerarquías ni centros de la que habla Foucault (Connor, 1989: 14). La preeminencia de la palabra es desplazada por la de gestos y movimientos (Lehmann, 2013: 41). Los signos carecen de un referente unívoco o significado conclusivo, imponiéndose una semántica de la forma (Lehmann, 2013: 144) o una corporalidad que irradia sensaciones y emociones (Lehmann, 2013: 164). La relación establecida con el posible drama o texto no es de fidelidad, sino de desintegración y deconstrucción (Lehmann, 2013: 77). El trabajo de Kantor sobre los textos de Witkiewicz podría ejemplificar perfectamente este aspecto. La visión lineal y sucesiva es reemplazada por la perspectiva múltiple y simultánea, como ya comenzó a

realizarse en el siglo XIX (Lehmann, 2013: 27). En lugar de inspirarse en la realidad, se utilizan otros modelos como el sueño, de herencia surrealista (Lehmann, 2013: 146), que en el caso de Kantor se concretaría a través de la memoria. Y en consecuencia, se produce una fragmentación, una heterogeneidad de estilos y un cambio de visión sobre el ser humano (Lehmann, 2013: 31) que podría explicar la aparición de personajes muñequizados y maniqués en el teatro de Kantor.

Este tipo de teatro es el característico de la posmodernidad (Lehmann, 2013: 14). Surge a partir de la década de los años 70 y se encuentra estrechamente relacionado con el neoestructuralismo, el nuevo sistema filosófico que nace en Francia durante la misma época por parte de teóricos como Foucault, Derridá, Deleuze, Guattari, Barthes, Lyotard o Baudrillard, a quienes posiblemente habría que atender en varios aspectos para poder abordar la obra de Kantor. De hecho, Cornago llega a entender el teatro posdramático como la escritura neoestructuralista (Cornago, 2001: 68) debido a que tanto la nueva teatralidad como la nueva epistemología se basan en lo no representacional, lo procesual, lo material y la multiplicidad y relatividad de significados. A pesar de ser propio de esta época cuenta con una prehistoria que se remonta a diversos momentos de autorreflexión o reestructuración de los elementos del teatro dramático. De esta manera podrían fijarse tres grandes etapas precedentes siguiendo a Lehmann (2013: 85- 87). La primera de ellas se dio durante la Edad Media y el Barroco, por la inclusión de elementos épicos, alegóricos y abstractos, en autores como Shakespeare. La segunda, durante las vanguardias históricas, representada por Craig, Witkiewicz o Artaud, por ejemplo, se debe a la búsqueda de un camino propiamente teatral alejado de la dimensión textual. La tercera y última, antes de llegar a los 70, se caracterizó por géneros como el *happening* o la instalación.

José Antonio Sánchez (2013: 22) afirma que el teatro posdramático se inspira en la obra de autores como Tadeusz Kantor, de modo que tal vez sugiera tratarse de un precursor. Así lo trata explícitamente Natalia Izquierdo (2013: 19, 23, 24) cuando afirma que se adelanta a las teorías de pensadores como Foucault o Deleuze, añadiéndole un valor más al autor. Otros, como Michał Kobińska (1993b: XVII; 2006: 22-23) hablan de una relación del teatro de Kantor con la posmodernidad por recurrir a formas y operaciones principalmente de descentralización y desmantelamiento de la ilusión. En cambio, otros estudiosos como Lehmann (2013: 39), Cornago (2005a: 15) o Araceli Mariel Areche (2009: 370) lo incluyen dentro de la nómina de autores posdramáticos en calidad de participante pleno, junto a autores como Robert Wilson,

Richard Foremann, Heiner Müller o Rodrigo García. Lehmann (2013: 127, 129) enumera algunos rasgos posdramáticos en el teatro de Kantor: la desaparición de jerarquía entre elementos escénicos, la tematización de la memoria, los objetos pobres que portan vulnerabilidad y reminiscencia, la selección de materiales por sus cualidades táctiles y el sentimiento abrumador de derrota.

Los autores que consideran a Kantor, directa o indirectamente, un precedente del teatro posdramático, quizá se basen para ello en los comienzos de su producción. La fecha de 1942 es demasiado temprana para hablar de teatro posdramático, aunque Joan Brassa ya hablaba en aquella década de “posteatro” para referirse a una práctica muy similar (Lehmann, 2013: 23). En cambio, si se tiene en cuenta que los inicios escénicos de Kantor parten de la tradición vanguardista y que las vanguardias históricas forman parte de la prehistoria del teatro posdramático, su carácter de adelantado a su tiempo perdería validez, ya que no estaría orientado hacia el futuro sino hacia el pasado. Lo que sí podría atribuírsele es la función de eslabón entre la prehistoria posdramática y su actualidad. Apreciando que el momento más álgido de su teatro se alcanza a partir de 1975, lo más lógico parece situarlo dentro de la nómina de esta nueva corriente.

La utilidad de esta corriente a la hora de entender la obra de Kantor se hace patente por cuanto engloba todos los puntos de unión de Kantor con las corrientes anteriormente referidas: tiene su origen en las vanguardias, de las que hereda directamente su interés por el ritual, el juego y lo objetual, y supone el paso de un modelo referencial y descriptivo a otro pictórico y performativo (Cornago, 2001: 69). El carácter pictórico, por ejemplo, se debe a las grandes aportaciones que han hecho los artistas de otras áreas a su desarrollo (Cornago, 2005a: 176; Lehmann, 2013: 13). Su plasticidad se materializa en la importancia de lo visual, lo que ha conducido a la enunciación de una posible “dramaturgia de las imágenes” por parte de José Antonio Sánchez (2002), quien atribuye a Kantor una peculiar realización de la misma bajo la categoría de “densidad” por asociar sus imágenes a la memoria (Sánchez, 2002: 169). El incremento del carácter visual cobra la lógica de la imagen pictórica (Lehmann, 2013: 285). De ahí que Lehmann, recordando a las palabras de Appia, “*la puesta en escena se convierte de este modo en la composición de un cuadro en el tiempo*” (Márquez, 2002: 245), opine que requiere los conceptos de las artes plásticas para ser descrito y explicado (Lehmann, 2013: 163) y “*la característica disposición de la percepción para la contemplación de un cuadro*” (Lehmann, 2013: 319). En cuanto a la cercanía del teatro posdramático y el *performance*, Schechner denotaba la similitud entre ambas formas llamando “teatro

posdramático” a los *happenings* (Lehmann, 2013: 42). Bénamou piensa que el *performance* es “*el modo unificador de lo posmoderno*” (Jones, 2011: 127) y Lehmann (2013, 242) considera que el *performance* pertenece al discurso posdramático. Cornago insiste en algunos rasgos que emparentan directamente la nueva corriente con el *performance*: la confrontación con algún límite (2015b: 122), la experimentación con los mecanismos de percepción (Cornago, 2001: 60), la intención de no ilustrar un texto (2015b: 124), lo inmediato, lo sensorial, la materialidad de los lenguajes o el interés por lo procesual (2015b: 128). La búsqueda de una frontera para rebasar, le ha llevado a enunciar una posible “*estética de la resistencias*” contraria a los géneros, límites o modelos dominantes (Cornago, 2005a: 177), que en Kantor se concreta mediante sus representaciones en la clandestinidad durante la II Guerra Mundial, su antfiguratividad durante el realismo socialista impuesto por el régimen comunista y su afán de rechazar subvenciones durante la comercialización del arte a partir de la década de los 80. El mismo teórico (Cornago, 2001; 2003: 65), junto a Fischer-Lichte (2011: 208) en su *Estética de lo performativo*, donde trabaja el *performance* como un modo de percepción de la obra artística, ha enunciado también una “*estética de las presencias*” atendiendo a la acentuación de la materialidad escénica frente a la signicidad, a la realidad frente a la representación. En cualquiera de estas “*estéticas*” podría incluirse a Kantor por ser distintas opciones del teatro posdramático.

El cuerpo del actor en la escena posdramática sigue muñequizándose y sustituyéndose por el maniquí. En su marco teórico, se concibe como “*la transformación del actor en un objeto, en una escultura viviente*”, de acuerdo con los modelos que ya tomaron las vanguardias: las artes plásticas (Lehmann, 2013: 358). La integración de la figura humana en la estructura espacial al mismo nivel que el resto de elementos a través de esta vía, ahora es entendida por lo que Elinor Fuchs denominó “*la escena pos-antropocéntrica*” (Lehmann, 2013: 142). Nietzsche, en el paso a la modernidad, se encargó de anunciar la muerte de Dios. Foucault, en el paso a la posmodernidad, se encargó de anunciar la muerte del hombre. Tal vez el *personaje efigie*, en este contexto, anuncie la muerte del personaje por la que en teatro ya no se ven dioses ni hombres, sino muñecos. Como explica Heiner Müller sobre Rober Wilson, aunque bien podría aplicarse al mismo Kantor o al teatro posdramático en general, el *personaje efigie* representa un paso más de la evolución humana, una “*mutación antropológica*” (Lehmann, 2013: 368).

Después de haber paseado por las distintas corrientes donde se puede enmarcar a Tadeusz Kantor, es posible resaltar uno de los más grandes valores de su actividad artística. Él ilustra y sintetiza el fenómeno que experimentaron las artes a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y que, sumando las aportaciones de distintos teóricos, podría denominarse “el giro performativo de las artes y la teatralización del *performance*”. La disolución de fronteras entre las artes de los años 60, condujo a los artistas a dedicarse al *performance* o a adoptar sus formas. El teatro, posiblemente por necesidad ante un estado de crisis en la misma época, no quedó exento de esta nueva influencia (Gómez, 2011: 511). Es un caso de lo que Fischer- Lichte (2011: 45, 410), denomina “giro performativo”. El *performance*, hasta entonces reducido a terreno de experimentación por numerosos creadores, empieza a comercializarse a través de su absorción por los medios de comunicación (Goldberg, 1993: 154) y su teatralización (Lehmann, 2013: 237). Finalmente, en los años 90, *performance* y teatro se equiparan considerablemente (Fischer, 2011, 100). Kantor, dio el salto decisivo de las artes plásticas a la escena en 1942. Tal vez por influencia de las vanguardias históricas, por el resultado inevitable que propician sus orígenes plásticos y por las experiencias bélicas que obligan a adoptar nuevas formas de expresión, anticipa el primer giro dando lugar a un teatro performativo. Aun así, en la década de los 60, participa plenamente en el arte del *performance* y, antes de que se comercialice, lo abandona como género exento y lo sigue integrando en su producción escénica. La relativa vuelta a la convencionalidad de su teatro, por ejemplo en la frontalidad escénica que recupera a partir de 1980 con *Wielopole, Wielopole*, tal vez podría interpretarse como una oposición al fenómeno de esta década, en la que el *performance* se teatraliza y se comercializa. Kantor, de esta manera, pudo seguir manteniéndose en un terreno transgresor. Cuando una innovación se convencionaliza, regresar a la convención implica una innovación. Puede decirse, por tanto, que Kantor mantuvo con este fenómeno una relación de anticipación y de rechazo en cuanto amenazaba con institucionalizarse.

3.2. Etapas y obras

Si la adscripción del teatro de Tadeusz Kantor a una corriente escénica determinada presenta ciertas dificultades, la fijación de una serie de etapas en las que dividir su evolución y ubicar sus obras no resulta menos complicada. Quizá esta vez no se deba

tanto a la percepción difusa que provoca la originalidad, la modernidad o la cercanía al presente de su producción escénica como a la propia voluntad del autor.

Kantor reconoció numerosas etapas en su creación escénica que, de acuerdo con una tradición vanguardista, bautizó y teorizó a través de la redacción de diversos ensayos y manifiestos. La visión autocrítica del autor y sus textos teóricos podrían haber facilitado la investigación posterior. El enriquecimiento que aportan es innegable. Sin embargo ofrecen un material extenso, complejo, intrincado y en ocasiones contradictorio. El mismo Kantor declaró haber empleado esta estrategia de autorreflexión y periodización para protegerse del estancamiento oficial y académico (Ferreyra, 2007: 24; Kantor, 1981b: 30; 2010b: 166). Su objetivo afecta directamente a su obra puesto que la mantiene en un continuo proceso de renovación. Pero también afecta por extensión a sus estudiosos puesto que hace más prolijo el análisis de su evolución y el intento de abarcar su producción teatral en unas cuantas nociones aplicables a la totalidad de su obra.

En el conjunto de su obra se pueden observar rasgos variables e invariables. Dentro de los variables, unos desaparecen por completo después de haber sido esenciales con anterioridad o pasan a manifestarse por inversión en un sentido opuesto. Tal sería el caso, por ejemplo, del empleo de espacios y perspectivas no convencionales que después se sustituyen por un espacio convencional y una perspectiva frontal. Otros rasgos varían en menor grado. Mientras que en una época de su evolución permanecen en una posición central de su sistema teatral tanto por su ejecución escénica como por su teorización escrita, en otras épocas son desplazados por otros rasgos que habían permanecido hasta entonces en posición secundaria o se combinan significativamente con ellos. Estos últimos rasgos, cuya variación hace que se sigan reconociendo de una manera u otra, junto a los rasgos invariables, son cuantitativamente superiores y más significativos que los radicalmente variables. Contribuyen a la consolidación de una poética sólida y al fácil reconocimiento del teatro de Kantor en cualquiera de sus etapas. Pero por otro lado, los rasgos variables, especialmente los formales y los que se refieren a la configuración espacial, son criterio de las nuevas fases. Por tanto, el resultado es una producción escénica coherente y unitaria donde, a pesar de las variaciones, se percibe más evolución que ruptura consigo mismo, en contradicción, muchas veces, con la teorización del autor.

A las dificultades intrínsecas al sistema teatral de Kantor se suma el hecho de que él mismo cambiara la consideración de sus propias etapas según el momento de reflexión,

que denominara de diferentes maneras a una misma etapa y que incluyera algunas de sus obras en varias etapas diferentes. Consecuentemente, la crítica difiere entre sí en determinadas periodizaciones y clasificaciones según las palabras de Kantor en las que se apoyen. La relatividad y la arbitrariedad se imponen de esta manera logrando que diversos puntos de vista sean igual de válidos.

Las periodizaciones que hizo el autor sobre su propia obra parecen encontrarse en los textos teóricos escritos en 1980, durante la creación de *Wielopole, Wielopole*, en los que se detiene a reflexionar acerca del pasado de su creación escénica y la importancia del espacio. Una de estas periodizaciones enumera seis etapas: el Teatro Informal, el Teatro Cero, el Teatro Imposible, el Teatro de la Realidad de rango inferior, el Teatro Vagabundo o de Viaje y el Teatro de la Muerte (Kantor, 1981b: 30; 1993: 136; 2010b: 166). Algunos críticos se hacen eco de esta declaración del autor y repiten la misma periodización (Alonso, 1981: 36). Entre ellos, algunos realizan ciertos añadidos. Por ejemplo, José Monleón (1981: 11) apunta una etapa previa a las citadas, innominada, y añade después del Teatro de la Muerte la etapa iniciada con *Wielopole, Wielopole*. Sabas Martín (1983: 662) reconoce también esta última etapa y aventura la denominación de Teatro de las Emociones, reforzada posteriormente por otros críticos (Benach, 1987: 31).

Otra de las periodizaciones que realizó Kantor se encuentra en el breve ensayo titulado *La realidad de rango inferior*, también fechado en 1980. Aquí establece siete etapas con algunas denominaciones completamente diferentes: el Teatro Independiente o Clandestino, que sin duda se trata de la etapa innominada a la que se refería Monleón, la fundación de Cricot 2, el Teatro Informal, el Teatro Cero, el Teatro Happening, el Teatro Imposible y el Teatro de la Muerte (Kantor, 1993: 120-124). El hecho de que el autor en este ensayo se detenga a exponer algunos de los aspectos más característicos de cada etapa denota una mayor reflexión y premeditación frente a la anterior clasificación, donde tan sólo se limitaba a enumerar los nombres de cada una. Es posible que esta sea la razón por la que la mayoría de la crítica toma esta última periodización como base para sus estudios.

Tal vez uno de los primeros críticos que se hayan encargado de organizar con detalle los materiales escritos de Kantor y periodizar su obra haya sido Denis Bablet. Desde 1977 los ordenó en una antología donde respetó la última periodización expuesta por el autor. Pero entre el Teatro Informal y el Teatro Cero añadió el Teatro Complejo, al que en algunas ocasiones hizo mención Kantor, y una sección dedicada a los Embalajes, un

género artístico independiente que cultivó e influyó en su teatro (Kantor, 1984). Más tarde, a través de sus estudios, Bablet reestructuró dicha periodización. Eliminó los dos añadidos anteriores, quizá por su representatividad, y añadió una nueva etapa a partir de *Wielopole, Wielopole*, como también propusieron José Monleón y Sabas Martín, a la que bautiza como Teatro Espiritual (Bablet, 1986: 13-26).

Desde Bablet hasta la actualidad se han sucedido numerosas periodizaciones. La gran mayoría parece partir de la segunda periodización establecida por Kantor y corroborar o proseguir la labor de Bablet. Algunas apreciaciones resultan curiosas, aunque simplemente anecdóticas, como la recuperación del Embalaje como una etapa teatral (Izquierdo, 2013: 17), quizá por el empleo de este género dentro del marco escénico, o la omisión del Teatro Happening (Olszewska, 2010: 10), tal vez por excluir dicho género del marco propiamente teatral. Más relevante resulta la confrontación entre los críticos que consideran el Teatro de la Muerte la última etapa de la creación de Kantor en la que se incluyen todas sus obras a partir de *La clase muerta* (Skiba-Lickel, 1991: 28-55; Kobiałka, 1993c: 269-386; Mariel, 2009: 376; Olszewska, 2010: 12; Tejeda, 2010: 39n; 2014: 9), y los que perciben una etapa posterior que se abre con *Wielopole, Wielopole* (Monleón, 1981: 11; Martín, 1983: 662; Bablet, 1986: 26; Martínez, 1992: 59-120).

Interesante resulta también el intento de algunos críticos de jerarquizar la periodización dividiéndola en grandes etapas que a su vez se pueden subdividir en fases menores. Este es el caso de Flavio Harriague, Ana Rodríguez y Sergio Sabater (Harriague, 2003: 14), que establecen tres grandes etapas en la creación de Kantor donde poder ubicar cada una de las fases que el autor estableció. El primer gran momento, según la propuesta, abarca cronológicamente de 1942 a 1955 y se caracteriza por la colaboración de María Jarema. Se correspondería con la primera fase formulada por el propio Kantor, el teatro Independiente o Clandestino, y se podría añadir como rasgo distintivo la ausencia de un lugar fijo donde representar y el empleo de un texto preexistente, o de otro autor, al que se versiona libremente. El segundo gran momento planteado comprende de 1955, con la fundación de la compañía Cricot 2, a 1975, fecha de estreno de *La clase muerta*. Por tanto, englobaría las fases denominadas por Kantor como Fundación de Cricot 2, Teatro Informal, Teatro Cero, Teatro Happening, Teatro Imposible y Teatro de la Muerte. Aunque los críticos no señalan ninguna característica encargada de unir estas fases en una etapa mayor, podría tenerse en cuenta la galería Krzysztofory como lugar fijo de representación y el mantenimiento de textos

preexistentes en los espectáculos. El tercer y último gran momento comienza en 1980, con el estreno de *Wielopole, Wielopole* por iniciar una nueva fase de búsqueda artística, y terminaría en 1990, con la muerte del artista. Consecuentemente apoyan la existencia de la misma etapa planteada por José Monleón, Sabas Martín, Denis Bablet y Martínez Liceranzu. Los rasgos que podrían sostener esta última etapa serían el reconocimiento internacional de la compañía, su mayor apertura a actores de otros países y nacionalidades, la recuperación de la frontalidad escénica y el abandono de textos preexistentes en búsqueda de una originalidad más personal.

Una vez apuntados los diferentes puntos de vista, es posible hacer un recorrido cronológico por las distintas fases y obras teatrales de Tadeusz Kantor. Aunque la estructuración jerárquica de sus fases en etapas mayores podría resultar bastante útil y reveladora, por claridad expositiva se respetará la periodización en siete fases planteada por el propio Kantor y mantenida como denominador común entre sus principales estudiosos. En cada fase, primero se sintetizarán los principios teóricos que la definen y después se reseñarán las obras que la integran. Tanto en la delimitación de fases como en la agrupación de las obras se atenderá a los dilemas más representativos. Así, por ejemplo, se retomará el problema de la última fase del teatro de Kantor dentro del subapartado correspondiente al Teatro de la Muerte, que se ha decidido considerar como la última fase. En cada obra se dedicará especial atención a la hora de señalar la aparición de títeres, cuerpos artificiales, maniqués y algunos de los principales mecanismos de muñequización de manera que pueda desprenderse el esbozo de una primera nómina de *personajes efígie* para más adelante profundizar en ella. Su práctica escénica fue acompañada de abundantes intervenciones públicas, trabajos plásticos, escenográficos y de dirección cuyas referencias se omitirán por razones de economía a no ser que resulten significativas para la comprensión del *personaje efígie* fomentado por Kantor.

En relación con el tema de investigación resultaría pertinente añadir una fase anterior a todas las indicadas. Se trataría de una primera fase de formación. Los teóricos e historiadores del teatro de Kantor no contemplan su existencia, quizá por no ser una fase consciente para el propio autor, por representar más una época de recepción de influencias que de producción teórica y escénica o por resultar demasiado lejana en el tiempo e indocumentada. En cambio, la gran mayoría de estudiosos le dedica algunas alusiones por vagas e imprecisas que resulten. Incluso Denis Bablet (1986: 8-9) se detiene más en los aspectos que atañen a esta hipotética fase y, aunque la trata más

como prehistoria que como una fase propiamente dicha (Bablet, 1986: 13), dentro de la historia del autor y su compañía le dedica un apartado a sus orígenes y formación (Bablet, 1986: 8-9). Estos hechos dejan entrever la importancia de las primeras experiencias del autor. Desde un punto de vista histórico y biógrafo podríamos arrojar bastante luz sobre algunos aspectos de su obra y, en especial, sobre el objeto del presente estudio.

3.2.1. Formación: La muerte de Tintagiles

Esta etapa de formación podría delimitarse entre 1925, fecha en la que Kantor comienza sus estudios en el Liceo de Tarnów, y 1941, último año antes de comenzar la primera fase reconocida por la crítica con el nombre de Teatro Independiente o Clandestino. El dato más general que se podría destacar sobre su formación sería el desarrollo de la misma durante el clímax de las últimas vanguardias históricas y su posterior absorción por otras corrientes. En este ambiente no pudo quedar sino impregnado del ambiente vanguardista donde, como ya se ha apuntado y se desarrollará en el apartado correspondiente a los antecedentes, los principios plásticos de la pintura fueron aplicados a la escena y se experimentaron nuevas formas de corporalidad teatral y artística muy cercanas al muñeco. De hecho, sus *personajes efígie* podrían considerarse el desarrollo personal de un legado del primer tercio del siglo XX.

Un segundo dato a señalar se refiere a su conocimiento del mundo clásico. Durante esta época destacó por sus resultados académicos en las asignaturas de humanidades, especialmente Griego y Latín (Kobiałka, 1993a: 4). Sin duda se trata del rasgo biográfico más remoto en el tiempo y quizá también el más difuso. El gusto y la dedicación por el universo clásico podrían considerarse incompatibles con su atracción por la vanguardia artística. Sin embargo, muchos aspectos de la cultura clásica en general, y del teatro grecolatino en particular, podrán ayudar a entender algunos rasgos de su teatro que se combinan manifiesta y voluntariamente con la innovación más radical y otros que en apariencia podrían parecer inexplicables aportaciones del autor si no se tienen en cuenta sus posibles raíces y que se irán señalando a lo largo del estudio.

Los últimos rasgos biográficos con una posible transcendencia posterior se concentran entre 1933 y 1939, época en la que Kantor estudió pintura y escenografía en la Academia de Bellas Artes de Cracovia. Esta decisión académica demuestra el interés originario del autor por las artes plásticas, a las que se dedicó constantemente a lo largo

de su vida. También podría explicar su parentesco con el teatro pictórico. Y seguramente sea el germen de su práctica y teoría escénica, donde el empleo del maniquí y la muñequización del personaje pueden interpretarse como un desplazamiento del actor humano y la categoría dramática del personaje hacia el terreno de la plástica.

Durante los dos últimos años de estudio en la Academia de Bellas Artes fue alumno de Karol Frycz (1877-1963). Además de ser pintor, escenógrafo y director polaco de la primera mitad del siglo XX ejerció la docencia en la Academia desde 1930. A pesar de su constante utilización de autores clásicos y fuentes históricas contribuyó a través de sus trabajos a la renovación teatral de la época por influencia de las vanguardias. Así, por ejemplo, empleó la luz para la creación de atmósferas, promovió el abandono de telones pintados por la escenografía tridimensional, experimentó con el simbolismo del vestuario a través de sus formas y texturas, recurrió al estilo del carnaval y de la *commedia dell'arte* en algunas de sus puestas en escena y entre sus aportaciones podrían rastrearse algunos *personajes efigie* como los de un coro cuyos miembros se asemejaban a formas escultóricas. Se trata de una personalidad cuya influencia directa en Kantor a través de su cargo docente pudo ser decisiva. Además, fue amigo y admirador de Gordon Craig, de modo que pudo ser el enlace entre las teorías de este y Kantor, especialmente en lo que se refiere al concepto de supermarioneta.

Kantor fundó en 1937 el Teatro Efímero y Mecánico de Muñecos (*Efemeryczny i Mechaniczny Teatrzyk Lalek*). Al año siguiente, en 1938, estrenó en el Club de los Estudiantes de la Academia de Bellas Artes de Cracovia la única obra de su primer proyecto teatral: *La muerte de Tintagiles* (*Śmierć Tintagilesa*), de Maurice Maeterlinck, basada en la traducción del texto por Giovanni Raboni (Silvestri, 1987: 21). Este montaje supone el inicio teatral del autor y permite la equiparación de esta fase de formación y de recepción de influencias al resto de fases de su historia, puesto que al igual que ellas se puede definir por la producción de al menos una obra.

La muerte de Tintagiles de Maeterlinck es uno de los tres dramas para marionetas compuestos por el autor en 1894. De acuerdo con el subtítulo genérico de “drama para marionetas” aborda el tema de las poderosas e invisibles fuerzas que gobiernan al ser humano, ya sean la muerte o el destino; es decir, el primer tipo de muñequización planteado en el capítulo precedente. El argumento parte de la orden de una reina para que Tintagiles sea traído hasta su castillo y así poder matarle y quedarse definitivamente con el trono. La presencia de la reina, a pesar de ser un personaje mudo e invisible, se

hace notar a través de las tres sirvientas que obedecen y ejecutan sus órdenes. Igrena y Berenguela, hermanas de Tintagiles, junto al anciano maestro Agloval, intentarán resistir contra la voluntad de la reina, pero esta dominará el universo dramático por encima del resto de personajes, viendo cumplirse sus deseos.

A Kantor debieron atraerle numerosos aspectos de la obra como la presencia de la muerte o la atmósfera sonámbula que envuelve las situaciones. En los textos que escribió sobre aquella época relacionó el texto original de Maeterlinck con su propio contexto histórico. Asoció a Tintagiles con la utopía de la abstracción y la desaparición de esta con la proximidad de la Guerra (Kantor, 2005b: 45). De esa manera hace emerger el interés temático sobre la inevitabilidad del destino y de la muerte que conducen hasta la nada. Pero también pudo atraerle, no sin relación con lo anterior, la muñequización interna y externa con que son retratados textualmente sus personajes. De hecho, describió a las tres Sirvientas como “*autómatas sin alma, portadores de la muerte*” (Silvestri, 1991: 72). Quizá por esta razón decidiera en 1938 montarla plenamente con títeres.

Parecen muy pocos los documentos de esta obra a los que se puede acceder. Apenas se conserva el breve texto de siete líneas al que se ha hecho referencia, algunos dibujos de las tres Sirvientas, las declaraciones hechas por el autor con bastante posteridad y la reabsorción y reutilización de algunos de los elementos del montaje en obras posteriores. Kantor reconocía que en aquella época recibió las influencias de la abstracción de Malewicz, Mondrian, Klee y las formas puras de Gropius, Schlemmer y Moholy-Nagy (Miklaszewski, 2001: 192). Sus críticos e historiadores matizan que se trata de una influencia directa de la Bauhaus (Bablet, 1986: 13; Rosenzvaig, 1995: 15; 2008:19), el constructivismo (Plassard, 1991: 11) y de las vanguardias de preguerra que más tarde revisaría (Kobialka, 1993c: 309). Martínez Liceranzu (1992: 151-152) añade el influjo del simbolismo de Maeterlinck, el pavor de Kafka y el encantamiento de Wyspiański. Y Franca Silvestri (1991: 72) suma a esto la noción de pobreza de Schulz y la abstracción metafísica y mecánica que se pueden encontrar en Schlemmer y en el circo.

Por estas influencias es de suponer que las efigies de Kantor empleadas en 1938 para *La muerte de Tintagiles* respondían a un tipo de títere no de tradición popular sino de tradición vanguardista en cuya anatomía predominarían las formas geométricas, esquemáticas y mecanicistas. Así lo pueden corroborar los dibujos de la época donde retrataba a las tres Sirvientas. En ellos aparecen como tres estructuras isomórficas de

perfil, en detrimento de la dimensión de profundidad, compuestas por formas geométricas.

Cincuenta años más tarde, para el cricotaje *La máquina del amor y la muerte*, reutilizó algunas de las ideas de su primera obra. Resulta difícil descubrir cuántos elementos y en qué medida son extraídos de su primera producción teatral. Pero sí se puede afirmar que las tres nuevas Sirvientas responden a las mismas características que las reflejadas en los antiguos dibujos y que el resto de personajes del drama de Maeterlinck, títeres esquemáticos realizados en madera y con predominio de la línea recta en la nueva pieza, también responden a la misma estética. En el cricotaje posterior, además se pueden diferenciar a las tres Sirvientas de los demás personajes por su movimiento independiente, de manera que funcionan literalmente como autómatas.

El hecho de que la primera experiencia teatral de Tadeusz Kantor estuviera ligada al teatro de muñecos puede resultar bastante significativo para el tema de esta investigación. Es lo que lo que le conduce a Luis Fernando de Julián (2009:50) a afirmar que “*en la obra de Kantor, antes que el objeto, fue el títere*”. Si además se tiene en cuenta que su primera obra, durante su época de estudiante, fue retomada por él mismo cincuenta años más tarde, es decir, dos antes de su muerte, y que en otras obras siguió desarrollando la presencia teatral de *personajes efigie*, podría afirmarse que se trata de una constante que mantuvo a lo largo de toda su evolución y que ocupó una posición principal tanto en su poética como en sus preocupaciones personales.

Otros datos, estrechamente relacionados con esta fase, también pudieron condicionar su producción teatral. Pertenecer a una familia de padre judío y madre cristiana y crecer en un contexto donde ambas culturas convivían pacíficamente pudo favorecer el empleo de tensiones, oposiciones y contradicciones en su sistema teatral (Bablet, 1986: 8). La desaparición de su padre durante la Primera Guerra Mundial y la conservación de una fotografía suya antes de partir al frente pudo ser uno de los motivos de que la imagen, el recuerdo y la memoria sean uno de los principales motores de su teatro. Y, por último, su formación en el período de entreguerras pudo legarle muchos aspectos de su cosmovisión dramática.

3.2.2. Teatro Independiente o Clandestino: Balladyna, El retorno de Ulyses

La primera fase reconocida por la crítica y la segunda planteada por esta investigación, después de la relativa a su formación, recibe el nombre de Teatro

Independiente o Clandestino. Se inicia en 1942 durante los primeros años de la guerra. Por esta razón las representaciones teatrales estaban obligadas a desarrollarse al margen de la oficialidad y en espacios clandestinos. Dichos condicionantes suponían un estado ideal para Kantor (1984: 278). Y, junto a una importante carga de lógica y racionalidad en las fábulas, son los rasgos definitorios de esta fase que se abandonarán en años sucesivos.

Por el contrario, otros rasgos que se mantuvieron invariables a lo largo de su evolución ya aparecían en esta fase. Desde el comienzo se opone al naturalismo, concibe la obra dramática como un mundo onírico o una reminiscencia cuya contemplación resulte metafísicamente perturbadora (Kantor, 1984: 14), plantea la problemática existente entre la ficción y la realidad, en una misma pieza hace confluír una acción perteneciente al texto y otra independiente que se corresponde con la escena y se encarga de destruir la primera, manipula la dimensión temporal, emplea los recursos del automatismo y la repetición, apuesta por una interpretación artificial y hace surgir personajes sin voluntad propia, esquemáticos, duplicados por maniqués o sustituidos, ya sea parcial o integralmente, por construcciones artificiales.

En esta fase algunos estudios recogen el montaje de *La muerte Orfeo* de Jean Cocteau (Kobiałka, 1993a: 4; Olszewska, 2010: 10). Pero los datos al respecto son prácticamente inexistentes e incluso resulta insegura la fecha de representación. Por eso se suele contar tan sólo con la existencia de dos montajes en este período: *Balladyna* y *El retorno de Ulises*.

Balladyna, de Słowacki, es un drama romántico de 1839 donde la protagonista que da título a la obra rivaliza con su hermana hasta darle muerte por el amor de un príncipe. En su puesta en escena por Kantor en 1942 se puede percibir claramente la influencia del constructivismo y una concepción teatral de corte pictórica y abstracta. La ninfa Goplana, en lugar de ser interpretada por la actriz más seductora como marcarían ciertas convenciones (Skiba-Lickel, 1991: 111), es encarnada por una construcción plástica y móvil, entre la escultura geométrica y el autómatas. La misma suerte corren los personajes de los Elfos. Goplana funciona como núcleo de la composición por trasladar sus leyes a otras formas (Kantor, 2010b: 32). El movimiento de los actores sufre una geometrización (Kantor, 1984: 18). Y en una escena de juicio un coro de hombres representa la disminución de sus componentes a través del ritmo interior de su movimiento (Kantor, 1984: 26). Interesante resulta la aparición de un personaje intruso

que con sus comentarios supone la interrupción de la acción y la invasión de una presencia real y física en el marco del arte (Skiba-Lickel, 1991: 29).

El retorno de Ulises, de Wyspiański, es una obra de 1905 que se centra en el regreso del héroe a Ítaca, su patria. A Kantor le atrajo el texto por localizar el antiguo mito en las murallas de Cracovia (Kantor, 1983: 90) pero, en cambio, no le agradó la solemnidad ni el exceso de *pathos* (Kantor, 1984: 23). En su montaje de 1944, Kantor reconocía que trataba sobre un tema pesimista: la fatal y trágica imposibilidad del regreso a un lugar familiar (Kantor, 2010b: 152), por lo que la relación autobiográfica con el abandono del padre durante la Primera Guerra Mundial resulta bastante factible. Por otra parte, Aldona Skiba-Lickel (1991: 29) destaca el abandono de los ideales y la desmitificación del héroe como temas principales.

En efecto, la puesta en escena trata la guerra de Troya como una agresión por parte de los griegos, degrada a Ulises hasta la condición de bandido y reduce sus hazañas a asesinatos (Kantor, 2010b: 23). El estreno de *El retorno de Ulises* durante las primeras noticias de la Segunda Guerra Mundial (Kantor, 1984: 24) en la habitación de una casa destruida por sus efectos, el empleo de un cañón real y un megáfono de la época para la escenografía y la caracterización de Ulises con un uniforme militar y un casco robado a un soldado (Mahieu, 1983: 22) permite la analogía entre la Grecia de Ulises y la Alemania nazi por ser dos pueblos invasores y reinterpreta a Ulises como un soldado alemán que regresa de la Guerra. De esta manera somete sus fuentes a una intensa actualización al mismo tiempo que a una desmitificación.

Como en sus obras anteriores, sigue manteniendo las influencias del simbolismo y de las vanguardias, en especial el constructivismo, y aplicando a la escena principios pictóricos y abstractos. La influencia del simbolismo y de Maeterlinck se percibe en la atmósfera marcada por el destino y la muerte (Kantor, 1983: 90, 92; 2010b: 152), el sonambulismo que cubre a ciertos personajes (Kantor, 1984: 19) o en la sugerencia de significados ocultos a través de las formas escénicas (Kantor, 1984: 22).

La pervivencia del constructivismo podría analizarse a través de la estética espacial. En la primera versión del espectáculo se empleaban bastidores cubiertos por trozos de tela cubiertos con cifras y letras (Kantor, 2010b: 156), el centro de la escena era ocupado por un cubo de grandes dimensiones y el foro estaba ocupado por una superficie móvil que llegaba a alcanzar el protagonismo de un personaje (Kantor, 2010b: 24). A estos aspectos se le podría añadir el mono de obrero que vestía un

personaje en la tercera versión (Kantor, 2010b: 24) o la utilización de las lanzas de los pretendientes para trazar figuras geométricas en el espacio.

Algunos principios plásticos aplicados a escena pueden percibirse, por ejemplo, en el diseño del personaje. Su construcción, con una importante carga simbólica, se basa en cierta teoría de las correspondencias entre su cromatismo, tamaño, dinamismo y sonoridad que recuerda inevitablemente a los postulados de Goethe, Kandinsky o Baudelaire. Los pretendientes, cuyos rostros son cubiertos por máscaras que emulan las estatuas clásicas, se relacionan con el rojo, forman una masa borrosa, menuda y movediza y poseen una voz aguda. Ulises se relaciona con el negro, constituye una forma grande, inmóvil y de voz grave. Y Penélope se relaciona con el blanco y las formas suaves y delicadas (Kantor, 1984: 22).

Esta obra en particular será especialmente recordada por el autor y su crítica por introducir algunas nociones que se mantendrán invariables en su poética de aquí en adelante. Por ejemplo, formula la teoría de una autonomía espacial en relación con las leyes lógicas de la vida. Los signos del decorado, el accesorio y el vestuario muestran un envejecimiento, una calidad desgastada o un aspecto sucio, roído y polvoriento que apunta a una estética de lo pobre. Y propugna un realismo que califica de “exterior” para referirse a la introducción de la realidad en la obra a través de espacios, objetos y acciones con la intención de destruir su ficción que, junto a la intercambiabilidad entre objetos y actores, se vincula directamente con las estructuras del *happening* (Kantor, 1993: 72-73). Sobre estas nociones se volverá más adelante en el apartado dedicado a su poética.

En el período que comprende de 1945 a 1955, antes de iniciar la siguiente fase, Kantor desempeñó numerosos trabajos escenográficos en teatros oficiales continuando la línea de Pronaszko¹⁰ (Miklaszewski, 2001: 35; Szydlowski, 1972: 106; Valls, 2002: 48). Entre ellos se pueden destacar principalmente dos trabajos. El primero de ellos fue realizado en 1954 para *Santa Juana*, de Bernard Shaw, en el teatro Stary de Cracovia. En la escenografía para esta obra desarrolló el concepto de espacio mental, que ya introdujo en *El retorno de Ulises* cuando concibió la autonomía del espacio teatral. Y construyó tres maniqués de grandes dimensiones para representar las figuras del Papa,

¹⁰ Andrzej Pronaszko (1888-1961), pintor y escenógrafo polaco a quien se le debe el desarrollo del formismo tanto en pintura como en teatro, junto a otras personalidades como Stanisław Ignacy Witkiewicz.

el Emperador y el Caballero (Bablet, 1986: 13; Kobiałka, 1993c: 280; Rosenzvaig, 1995: 55; 2008: 87).

El segundo trabajo escenográfico a destacar es el realizado en 1955 para *La zapatera prodigiosa*, de Federico García Lorca, dirigida por Bolesław Smela en el teatro Stanisław Wyspiański en Katowice. La importancia de este montaje incide de manera transcendental en la historia del teatro polaco. Supone la primera representación oficial de una obra de teatro vanguardista cuando todavía estaba impuesto el realismo socialista y se considera que anuncia el inminente final del período estalinista cuya desaparición se produce al año siguiente (Pérez, 1984: 14; Torres, 1989: 113).

La referencia más antigua a la redacción de la obra del poeta español se remonta a 1924 (Gibson, 2006: 215), se estrenó en 1930 (García Lorca, 2012: 217) y el texto quedó fijado definitivamente en 1935 (García Lorca, 2012: 11). En las clasificaciones más usuales de su teatro se incluye dentro de sus farsas, de corte popular, junto a otras piezas como *La tragicomedia de Don Cristóbal y la señá Rosita*, *El retablillo de Don Cristóbal* o *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*.

El tema principal del que trata es el amor desigual a la luz del tópico del viejo y la niña, si bien convive con otros subtemas no menos importantes, tradicionales y lorquianos como la sociedad rural y provinciana, el “¿qué dirán?”, la condición femenina o la fertilidad. Presenta a un viejo zapatero de cincuenta y tres años recién casado con una joven de dieciocho. Él no puede darle hijos a ella, ella flirtea con otros hombres del pueblo y se convierten en víctimas de las murmuraciones del pueblo. Harto de la situación, el zapatero se marcha con un hatillo bajo el brazo. Ante su desaparición, la joven mujer pasa a trabajar en una taberna, añora a su marido, lo idealiza, se arrepiente de su actitud y rechaza a sus numerosos pretendientes. Al cabo de cuatro meses, el zapatero regresa disfrazado de titiritero. Bajo su nueva identidad relata la historia de ambos pero exagerada hasta presentar a la mujer planeando la muerte de su viejo marido junto a su amante. Esta función de títeres por una parte desencadena la pelea y la muerte entre los pretendientes de la joven mujer y por otra parte la anagnórisis entre los esposos. El pueblo le culpa a ella de las muertes en el pueblo y acude a su casa para lincharla. Ella y su marido, reconciliados, se atrincheran en la casa dispuestos a resistir la acometida de sus vecinos.

La presencia del mundo de los títeres en el texto se muestra en su vertiente tradicional. El desenlace es desencadenado por una función de títeres que responde a la técnica empleada en los romances de ciego, en los que el titiritero desenrollaba un cartel

con diversos dibujos que iba señalando con una vara para ilustrar su relato. Es descrito como “*un trabajo de poca apariencia y de mucha ciencia*” que enseña “*la vida por dentro*” (García Lorca, 2012: 120). La ausencia de los posibles hijos es representada por un muñequito (García Lorca, 2012: 60). Y la caracterización de los personajes es muñequizada por medio de su expresión. En este sentido, por ejemplo, se dice en una acotación que Don Mirlo, uno de los pretendientes, “*mueve la cabeza como un muñeco de alambre*” (García Lorca, 2012: 84). La elección del títere para la trama y la estética de su drama se deben al gusto personal del poeta por este género. Desde que presenció por primera vez un espectáculo de títeres cuando todavía era un niño quedó maravillado por su encanto, un encanto que refleja en la obra a través de la expectación que se genera en el pueblo con la llegada de los titiriteros. A su vez, esta experiencia le condujo a desarrollar sus primeras experiencias teatrales con títeres (Gibson, 2006: 36, 216).

Los documentos sobre las aportaciones de Kantor al montaje del texto lorquiano parecen escasos. Se sabe que fue llevada a escena de manera metafórica, poética y surrealista (Torres, 1989: 113). A diversos comentarios de esta índole se le pueden añadir las fotografías del espectáculo. En ellas se puede apreciar una radical muñequización de algunos personajes por medio de máscaras y guantes de estética guiñolesca. Es muy posible que Kantor fuera sensible a la prefiguración textual del espectáculo, que contempla la posibilidad de emplear títeres y muñequizar a los personajes. Y tanto la libertad artística que supuso el montaje como la muñequización que el texto le permitió poner en práctica pudieron ser las razones por las que Kantor decidió dirigir una segunda versión de esta obra en colaboración con Marian Slojowski en 1957 en el teatro Stary de Cracovia.

3.2.3. *Fundación de Cricot 2 o Commedia dell’arte in abstracto: La sepia, El Circo*

La tercera fase de evolución en el teatro de Kantor podría denominarse de varias maneras. El autor (Kantor, 1993: 121) se refirió a ella en algunas ocasiones como una fase “de fundación” por comenzar con la creación de la compañía Cricot 2 en 1955. Toma su nombre de otra compañía teatral perteneciente a las vanguardias de entreguerras, a la que pertenecieron Józef Jarema, Maria Jarema o Zbigniew Pronaszko, de indudable carácter plástico (Sagarra, 2010: 16). Szydlowski (1972: 150) diferencia ambas compañías apuntando que la más antigua contenía más elementos literarios y

poéticos mientras que la nueva se basa más en la experimentación y la pintura de vanguardia. El principal punto de unión entre una y otra se apoya en la figura de María Jarema. Ella perteneció a la primera compañía a la vez que fue cofundadora de la segunda junto a Kantor, ejerciendo tanto de actriz y escenógrafa como de codirectora. Muchas de las características originarias de Cricot 2 se deben, por tanto, a su presencia y legado.

Los rasgos de la poética de Kantor introducidos durante esta fase y mantenidos como invariables en el tiempo son muy numerosos. Desde su comienzo se anuncia como una compañía teatral de vanguardia integrada por artistas de diferentes disciplinas (Kantor, 1984: 29, 219). Desarrolla la noción de autonomía de la obra teatral ya no sólo en su dimensión espacial sino también en su relación con la vida, la literatura y las instituciones. Pasa de emplear espacios clandestinos para la representación a contar con un lugar fijo de representación: la galería Krzysztofory, un complejo de bodegas góticas del siglo XIV en Cracovia, que servía además de galería de arte para “el grupo de Cracovia”, al que también perteneció Kantor (Kantor, 1971c: 23). Y durante mucho tiempo alterará la relación convencional y la separación radical entre actores y espectadores (Kantor, 1984: 30).

Commedia dell'arte in abstracto es otra de las denominaciones posibles con la que referirse a esta fase (Pérez, 1983: 82; Quadri, 1986: 30). Su nombre alude a la nueva estética que adoptan las obras llevadas a escena; es decir, los rasgos distintivos de esta fase no sólo en oposición a fases anteriores sino también sucesivas. De la *commedia dell'arte* toma la transformación de los personajes en figuras clownescas y el sketch cómico-circense en el desarrollo de la acción. La abstracción puede percibirse, por ejemplo, en la geometrización del vestuario cuyo diseño estuvo en manos de María Jarema (Miklaszewski, 2001: 39; Skiba-Lickel, 1991: 33).

El primer resultado escénico de Kantor con su nueva compañía se produce en 1956 con el montaje en la Casa de los Artistas de Cracovia de *La sepia* (*Mątwą*), de Witkiewicz, una obra que ya había sido montada por María Jarema con Cricot 1 (Skiba-Lickel, 1991: 33). El texto original de Witkiewicz, escrito en 1922, trata sobre los dilemas existenciales del artista Pawel Bezdeka, quien debe elegir entre un modelo de vida mundano, doméstico y cotidiano u otro en busca de la fama y la verdad del arte.

Kantor analiza el texto y cae en el tipo de análisis que considera propio “de los pedantes aburridos y de los filólogos” (Kantor, 1984: 38). Interpreta el exceso de naturalismo en la obra de Witkiewicz a la luz de la técnica surrealista del *trompe l'oeil*,

por la que la adopción del naturalismo es condición indispensable para cuestionarlo por medio de manipulaciones no admitidas dentro de su convención (Kantor, 1984: 37-38). De acuerdo con este principio concibe el naturalismo en el autor del texto como un simple disfraz “de tarjeta postal y kitsch” (Kantor, 1984: 38), “*un disfraz de ‘mascarada’, de suerte que al ‘engaño’ del espectador sucede, al cabo del momento, el descubrimiento de la falsedad*” y una especie de *commedia dell’arte* donde detrás de los diferentes personajes se expresa continuamente Witkiewicz (Kantor, 1984: 39). A pesar del atractivo que esta técnica pudo provocar en Kantor, él la rechaza por creer que su validez se encuentra en el texto literario pero no en la escena, donde hubiera perdido su fuerza y hubiera reducido a Witkiewicz a la tradición (Kantor, 1984: 40-41). A cambio, aplica al montaje los principios de la compañía Cricot, intensifica su radicalidad vanguardista, duplica personajes, los fusiona a diversos objetos, los sustituye o prolonga parcialmente por ellos y los transforma en plásticos y geométricos *clowns* de acuerdo con la estética de la *Commedia dell’arte in abstracto*.

Respecto a la contribución de esta obra al *personaje efigie* son varias las cuestiones que se podrían señalar y que se desarrollarán en el capítulo correspondiente. Por una parte, el cuerpo de los personajes fue artificializado mediante el empleo de distintos tipos de máscaras. Y, por otra parte, centró la muñequización de los personajes en los signos referentes al texto dicho, apostando por la pronunciación artificial, y en los signos correspondientes a la apariencia.

El segundo resultado escénico de la compañía se produjo en 1957 con el estreno en la Galería Krzysztofory de *El Circo*, de Kazimierz Mikulski, pintor y actor de Cricot 2 además de autor de la obra. La estética de la compañía durante esta fase se manifiesta de modo evidente en el vestuario, el maquillaje o las situaciones planteadas. La presencia del autor de la obra interpretando el papel de director del circo, además de contribuir a la estética circense, muñequiza en cierto modo a los personajes junto a otros mecanismos como la fragmentación corporal, la integración del personaje en el espacio a modo de retablo o la proyección de sombras.

Finalmente, en 1961 se encarga de la escenografía para el montaje de *El Rinoceronte*, de Ionesco, en el Teatro Dramático de Varsovia. Aquí plantea la noción de “espacio invertido”, un desarrollo de la anterior noción de “espacio mental”. Emplea detalles circenses en el vestuario, maniqués parciales que sustituyen partes del cuerpo de los actores y maniqués fragmentados que se encuentran exentos respecto al actor.

3.2.4. Teatro informal: En la pequeña mansión

La cuarta fase recibe el nombre de Teatro Informal y se inaugura en 1961 con una serie de escritos teóricos. Su denominación proviene del movimiento pictórico de vanguardia que posee el mismo calificativo de “informal”. Kantor experimentó dicha tendencia en el terreno plástico antes que en el teatral (Martínez, 1992: 75), por lo que la transferencia de cualidades pictóricas a la escena resulta inevitable. Afirmó que se trata de un concepto que impregnaba el automatismo de su dramaturgia anterior (Kantor, 2010b: 45), de lo que cabe deducir el desplazamiento del concepto dentro de su sistema teatral de una posición secundaria a otra central. Y se atribuyó haber generado su primera manifestación escénica (Kantor, 2010b: 39).

Siguiendo las palabras de Kantor, el teatro informal se define como aquel que descubre un nuevo y desconocido aspecto de la realidad incidiendo en su materia, entendiendo por esta lo cambiante, fluido e inacabado, en oposición a la forma, que es limitada y completa (Kantor, 2010b: 40). De acuerdo con esta definición parece suponer el abandono del constructivismo anterior, de carácter formal, por una mayor abstracción, basada en su materialidad, que no es explicable a través de medios racionales (Kantor, 1984: 43). A esta idea de irracionalidad, tiempo después Kantor añadiría la metafísica y la espiritualidad (Kantor, 1984: 43). Skiba-Lickel (1991: 37) entiende que consiste en un proceso de descomposición de las formas. Y Martínez Liceranzu (1992: 79) interpreta que todos los elementos teatrales, incluidos los personajes, se igualan a una masa informe que cambia por azar.

Kantor enumera en sus escritos teóricos las características de la materia, noción en la que se fundamenta el arte Informal. Dichas características pueden servir para describir la realización concreta del Informal en ámbito teatral. Además, pudieron contribuir decisivamente al desarrollo de la noción de “rango inferior”, por relacionarse directamente con ella a partir de sus experiencias anteriores. Algunos de los procesos característicos de la materia son la disgregación, la descomposición, la putrefacción y el azar (Kantor, 2010b: 41). Algunas de las formas de tratar la materia son amontonar, caer, gotear, fluir, lanzar, romper, desteñir o embarrar (Kantor, 2010b: 41-42). Algunas clases de materia son el barro, los escombros y la madera carcomida (Kantor, 2010b: 42). Algunos objetos a punto de pasar al estado de materia son los trapos, sacos y libros podridos (Kantor, 2010b: 42-43). Algunas de sus emociones son los estados febriles, delirantes, convulsivos y agónicos (Kantor, 2010b: 43). Algunos de sus

comportamientos son la lujuria, la inmoralidad, la crueldad, el miedo y la vergüenza (2010b: 44). Y algunas de las formas de su discurso son los sonidos inarticulados, los murmullos, susurros, gemidos, sollozos, gritos, escupitajos, sonidos o fonemas, obscenidades y estructuras asintácticas (Kantor, 1993: 57-58), que se analizarán en el capítulo correspondiente como mecanismos de muñequización por la artificialización que suponen.

La obra representativa de esta fase es *En la pequeña mansión*, de Witkiewicz, que se estrenó en 1961 en la Galería Krzysztofory y que después se versionaría dos veces, una en 1966 acorde con los planteamientos del Teatro Happening y otra en 1969, de acuerdo con los principios del Teatro Imposible. El texto de Witkiewicz data de 1921 y trata sobre un personaje, Nibek, que mata a su esposa Anastazja acusándola de infidelidad. El espectro de la mujer se presenta, revela la verdad, ordena que sus hijas se envenenen y cuando estas mueren el marido decide quitarse también la vida.

El guión diseñado por Kantor para la puesta en escena da cuenta de la autonomía existente entre el texto y la puesta en escena y de los mecanismos empleados para aplicar el método informal. La escenografía está constituida por multitud de objetos dispuestos al azar. Entre ellos destaca un viejo y podrido armario por donde los personajes realizan sus entradas a escena y “la máquina de enterrar”. Esta “máquina” consiste en un enorme objeto cubierto por una lona en cuya parte superior hay una abertura y a cuyos extremos sobresalen una gran manivela y un cajón con ruedas que evoca los molinillos de café o las picadoras de carne (Kantor, 1984: 47; 2010b: 204). Las dos hijas de los protagonistas se pueden reconocer en el interior de un carrito de basura, cubiertas por una lona de la que tan sólo sobresalen sus manos y cabezas. Y la pistola con que Nibek mata a su esposa se puede reconocer en la “máquina de enterrar”. El personaje del factótum, que aparece en el espectáculo pero no en el texto, se encarga de manipular y dirigir a los personajes del texto. Al igual que empuja el carrito de basura donde se encuentran las hijas, conduce a la esposa hasta la abertura de la máquina, da vueltas a la manivela y su cuerpo aparece sobre el cajón. En una atmósfera onírica, repleta de momentos de confusión con los objetos, inmovilidad, gritos y risas grotescas, los personajes del texto aparecen e interpretan su papel de manera informe hasta que, finalmente, el factótum guarda y recoge todos los elementos expandidos.

La representación de las dos hijas sobre el carrito basura se llevó a cabo mediante el empleo de dos figuras cuyo material imitaba la textura de la cera o de la carne humana. Además del empleo de este cuerpo artificial, sobre el que se volverá más adelante por su

interés, en esta obra se asentaron mecanismos de muñequización que desde entonces no dejarían de emplearse. Ese fue el caso de la duplicación de personajes, su almacenamiento como si de objetos se tratase o la manipulación de unos por otros como si fueran muñecos.

Aparte de sus trabajos de dirección, durante esta fase desarrolla el concepto de “Embalajes”, un género artístico que indaga en la plasticidad de dichos objetos con una intención metafísica. Su práctica dará lugar a abundantes manifestaciones y se incorporará a la escena, como se verá en el subapartado correspondiente de este trabajo con el mismo nombre. Y en 1962 se encarga de la dirección, junto a Jan Biczyski, y de la escenografía de la ópera *Don Quijote*, con música de Jules Massenet y libreto de Henri Cain, en el Teatro Municipal de Ópera y Opereta de Cracovia. Una importante cantidad de motivos presentes en su puesta en escena serán retomados años más tarde para la obra *¡Que revienten los artistas!* (*Niech szczeną artyści*). Pero el mayor interés para esta investigación radica en la sustitución de Rocinante, de Rucio y de una abundante masa de personajes por construcciones plásticas, además de la utilización de diversas técnicas tomadas del Pupi siciliano, o títere de varilla italiano tradicional.

3.2.5. Teatro cero: El loco y la monja

La quinta fase se fecha en 1963 y recibe el nombre de Teatro Cero. El término “cero” es definido por Kantor como un punto de creación donde el pasado no es repetido sino reencontrado, donde la imaginación no sirve como material de construcción de imágenes sino como lugar donde penetran los objetos de su pasado en calidad de despojos y donde las formas en expansión, pictóricas y detallistas son sustituidas por formas basadas en la contracción y el retazo (Kantor, 1984: 78) reforzando la tensión, la poesía y el humor (Kantor, 1984: 79). El Teatro Cero es, por tanto, “*el teatro de fenómenos y estados bajo cero, in minus, dirigidos hacia el vacío, hacia lo insignificante, lo insustancial, hacia los valores de bajo rango*” (Kantor, 2010b: 187). Dicho de otro modo, es el teatro que reduce a cero todas las categorías y elementos dramáticos, es decir, los vacía de psicología y función. Significa negación y destrucción (Kantor, 1984: 90) pero también “*la única posibilidad de reencontrar lo real*” (Kantor, 1984: 115).

Para la consecución de este planteamiento dramático, Kantor propone en sus escritos teóricos que el texto (Kantor, 1984: 87), la acción (Kantor, 1984: 88), el espacio

(Kantor, 1984: 85), los actores, el sistema de interpretación, el personaje (Kantor, 1984: 87), sus gestos (Kantor, 1984: 94), sus movimientos (Kantor, 1984: 93) y el objeto (Kantor, 1984: 115) sean conducidos hasta el cero y el vacío. Y esboza otros medios más generales para lograrlo como la indiferencia ante las situaciones, la uniformidad, el aburrimiento, la eliminación del discurso y de los sentimientos, la vida vegetativa y el juego en sordina (Kantor, 1984: 90-91). En cuanto a los mecanismos de muñequización que se desarrollarán más adelante, cabe anticipar que fue durante esta época cuando comenzó a teorizar sistemáticamente sobre el esquematismo de los personajes, su inmovilidad y la repetición.

Esta fase se presenta, más que ninguna otra de las anteriores, como el resultado de una evolución que parte del interior de su propia poética. Si en su anterior fase, correspondiente al Teatro Informal, Kantor había asentado definitivamente el concepto de objeto de rango inferior, en su nueva fase reconoce partir de la observación de dicho concepto (Kantor, 1984: 77). Además, pueden detectarse diversas técnicas tomadas directamente del arte informal como la deformación y descomposición general de las formas (Kantor, 1984: 117) o la técnica del borrado. Esta última técnica, que Kantor aplicó primero sobre el lienzo, consiste en la percepción y conservación del significado de lo que se ha borrado. Trasladado a la escena se traduce a un acto similar al de barrer, por el que el espacio sigue conservando la memoria del pasado (Kantor, 2010b: 75-76). Por tanto, esta fase sigue manteniendo el carácter plástico en muchos aspectos y se presenta como una continuación y desarrollo del teatro Informal aunque incrementa su radicalidad. Esta nueva fase se diferencia de la anterior por una cuestión de grado: como se puede apreciar tanto en sus postulados como en sus montajes, supone una especie de salto de la descomposición de las formas a la destrucción y de la abstracción a la nada.

Respecto a su trayectoria anterior explota la investigación con residuos y objetos extraños y retoma con intensidad elementos circenses como la figura del clown y sus gags. La interpretación artificial y la igualdad jerárquica del actor con el resto de elementos dramáticos, que hasta entonces había practicado pero que teóricamente tan sólo había enunciado, ahora la formula y desarrolla bajo el título de “no interpretación” (Kantor, 1984: 118-119; 2010b: 70-76) e “interpretación a hurtadillas” (Kantor, 1984: 122-123; 2010b: 74-75). Una de las novedades más llamativas que introduce en el amplio panorama de su poética tal vez sea el interés por los personajes viajeros y vagabundos, estos últimos como símbolo del ideal de viaje que representa la vida.

El montaje en 1963 de *El loco y la monja* (*Wariat i zakonnica*), de Witkiewicz, en la Galería Krzysztofory, es el detonante de esta fase. El texto original, de 1923, trata sobre el encuentro en un sanatorio entre la Madre Ana, una monja, y Mieczyslaw Walpurg, loco y poeta en tratamiento. Ambos perdieron a sus respectivos amores, se confiesan su pasado y se enamoran. Sin embargo se produce un desenlace funesto en cuanto el enfermo mata a Jan Bordigiel, un psicólogo freudiano, le vuelven a poner la camisa de fuerza, se ahorca con ella y resucita junto al anterior muerto para locura de todos. Kantor realiza una interesante observación cuando afirma que en el texto de Witkiewicz “*todo pasa de pronto, rápido, en los términos de una commedia dell’arte*” (Kantor, 1984: 110).

En la puesta en escena de Kantor el escenario es ocupado por la “Máquina de aniquilamiento”, una complicada y gigantesca estructura de sillas plegables unidas por alambres que estorban continuamente la actuación de los actores por su movimiento y su sonido (Kantor, 1984: 83). Es la encargada de reducir el espacio a cero, obligar a los actores a pelear por mantenerse en él (Kantor, 1984: 85) y aniquilar las actividades humanas (Kantor, 1984: 200). Los actores reproducen artificialmente algunos breves e inconexos fragmentos del texto. Los paralelismos son obsesivamente repetidos por los personajes de los servidores, que funcionan como una especie de intermediarios entre la monja y el loco. Luchan por el espacio contra la máquina. Y la acción se disuelve entre caídas, esfuerzos por mantener el equilibrio y una batalla final en la que terminan embalados con una bolsa negra de la que asoman intermitentemente manos y cabezas como ya se hizo en *El Circo*.

3.2.6. Teatro happening: La gallina acuática

La sexta fase data de 1965 y se bautiza como Teatro Happening. Desde su propio nombre se puede apreciar el género con el que pretende experimentar. Kantor se sintió atraído por él puesto que supone una exploración artística de la realidad a través del objeto real (Kantor, 1984: 134), “*la representación de la realidad por medio de la realidad misma*” (Kantor, 2010b: 96) o, dicho de otro modo, el desmantelamiento de la representación y del poder de la ilusión (Kobiałka, 1993c: 299-300).

En sus escritos teóricos considera el *happening* el destino de un largo viaje que partió de la materia informe y pasó por el vacío en los alrededores del cero “*para llegar al otro lado del objeto, donde no existe ya ninguna diferencia entre la realidad y el*

arte” (Kantor, 1971d: 22; 1984: 179). Concibe el texto, los acontecimientos y los objetos como elementos preparados, encontrados y tomados de la realidad para incluirlos en la obra de arte bajo las mismas leyes (Kantor, 1984: 179). Y en consecuencia se puede deducir que entiende esta fase como el resultado de una evolución que diluye fronteras entre realidad y ficción, como es propio del *happening*, y que pretende una percepción metafísica más allá de lo visible y aparente: el otro lado. Es posible que estos rasgos ya se encontraran en su poética con anterioridad pero ahora incide en ellos de manera más intensa e insistente.

Igual que en la anterior fase muestra una evidente conciencia no de ruptura con sus fases anteriores sino de evolución y continuación. Reconoce que el Teatro Happening proviene del Informal y el Cero (Kantor, 1971d: 22; 1984: 179; 2010b: 96) y al Informal le atribuye en concreto la preparación del terreno para la inclusión de la realidad dentro de la imagen (Kantor, 1984: 135). Atendiendo a estas observaciones es posible hallar una ecuación en la que a través de la suma de diversos factores de su poética anterior se obtiene el resultado del *happening*. La descomposición informal de la materia sumada a la reutilización artística de la realidad, como se desprende de sus reflexiones, podría ser una de las posibilidades. Pero los factores de la suma pueden remontarse mucho más atrás.

Kobialka (1993a: 9; 1993c: 295) repara en que los conceptos de *happening* y embalaje ya eran empleados por el autor en el 57. El embalaje está directamente relacionado con el *happening* por ser una de sus formas de materialización concreta. Su suma con el empleo de la realidad como material artístico podría ser otra de las posibilidades de la ecuación poética que desemboca en el *happening*. José Antonio Sánchez (2002: 152) contempla mayor cantidad de factores. Para él, la dedicación de Kantor al *happening* es el resultado de la renuncia a la forma acabada a favor de la estética pobre, ilustrada por el maniquí y el embalaje, sumada a la aproximación del actor al objeto, a la supresión de fronteras artísticas y a la heterogeneidad.

El *happening* no sólo se presenta como el punto de llegada de su producción hasta este momento, sino que también se convierte en punto de partida de su práctica posterior. De ahí que sus *happenings* posean una alta carga de teatralidad, compartan la misma imaginería que sus obras teatrales (Sagaseta, 2001: 16) y que su teatro posea una alta carga performática (Márquez, 2002: 344; Sánchez, 2002: 152) ilustrando lo que en el apartado anterior se denominó “el giro preformativo de las artes y la teatralización del *performance*”. Durante esta fase se producen dos tipos de piezas: unas son *happenings*

fácilmente reconocibles por la intensa liberación de los moldes teatrales y otras, *El Armario* y *La gallina acuática*, siguen conservando el molde teatral en mayor medida. Ambos tipos podrían estudiarse por separado siguiendo un criterio genérico. Pero las obras teatrales, propiamente dichas, reciben el influjo del nuevo género cultivado por Kantor durante estos años, las fronteras entre teatro y *happening* se difuminan y, por conservar la lógica mantenida hasta ahora, se abordarán según un criterio cronológico.

El *happening* cultivado por Kantor cuenta con el antecedente de sus Embalajes y, a estos, quizás habría que añadir *La Antiexposición* o *Exposición popular* de 1963 en la Galería Krzysztofory. Fue concebida como una manifestación de trabajo procesual contra la idea de obra acabada (Kantor, 1993: 126). Y consistió en un ambiente donde se expusieron 937 objetos fragmentarios y procesuales como partituras, anotaciones de ideas, manifiestos, recetas, collages, ensamblajes y embalajes (Kantor, 1984: 138).

En 1965, realizó el *happening* titulado *Cricotaje* en la Galería Foksal, en Varsovia, que se considera la primera manifestación del género en Polonia (Kantor, 1984: 139). En una escenografía repeleta de cajas, sillas y objetos pobres, presentó simultáneamente diversas situaciones tomadas de la realidad y la cotidianeidad como estar sentado, telefonar, transportar cajas, comer o afeitarse. Los distintos personajes crean masas de diferentes materias: carbón, espuma de afeitar y macarrones. Una vez creadas van cubriendo gradualmente a los personajes, al espacio y al público con ellas, acción que retoma directamente algunos conceptos del Teatro Informal. Finalmente, el evento termina con el embalaje humano de una mujer. En su valor conceptual parece desplegar una reflexión sobre la condición del ser humano y la tensión entre el cuerpo real y el artístico por sus comparaciones con el maniquí y su confusión con el objeto.

En 1966 volvió a montar *En la pequeña mansión* en Baden-Baden bajo el título *El armario*. Frente al primer montaje durante el período Informal, esta segunda versión se entendió como una manifestación del Teatro Complejo (Kantor, 1984: 57). El nuevo concepto parece repetir la misma fórmula que el Informal pero incidiendo más en la autonomía del espectáculo respecto al texto literario (Kantor, 1984: 57) y en la adopción de formas circenses (Kantor, 1984: 58). Sin embargo, parecen más numerosas y relevantes las razones por las que no considerar el Teatro Complejo una nueva fase. El propio Kantor, la mayoría de la crítica y los estudios, en sus declaraciones más definitivas, omiten su existencia en calidad de fase creativa, seguramente por su escasa repercusión, por su breve duración en el tiempo y por la reducida cantidad de escritos teóricos y montajes a los que da lugar. Más bien se podría considerar una manifestación

peculiar del Teatro Happening por la época en que se desarrolla y en que rápidamente fenece y por la investigación que supone con el texto como un objeto encontrado (Kantor, 1984: 57) y con la realidad (Kantor, 1984: 58).

En el mismo año realizó los *happenings* titulados *Línea de reparto* en la Asociación de Historiadores del Arte en Cracovia y *Gran embalaje* en Basel. Este último *happening* repitió el del año anterior, titulado *Cricotaje*, pero esta vez en Cracovia y con algunas variantes. El espacio de acción fue un local en ruinas por cuyas salas se iban desplazando los espectadores. A los objetos empleados anteriormente se añaden escombros y una montaña de sillas apiladas. A las materias informes creadas con carbón, espuma y macarrones se añaden periódicos mojados, grasa de cerdo y sangre. Se emplea la voz grabada. Aparece un inodoro que ríe, un grupo de soldados, tal vez los primeros que materializaron el motivo de la marcha militar, tan extendido en el teatro de Kantor, una mujer que plancha periódicos después de mojarlos en una bañera, un hombre que cierra cajas con largos clavos, otro que desembala su ropa haciéndola trizas y un embalaje final con una gran tela blanca que cubre y fragmenta el cuerpo de los participantes.

El año siguiente, 1967, se abrió con una segunda pieza que desequilibra la balanza del *happening* y el teatro hacia el extremo de este último: *La gallina acuática*, que parte del texto homónimo de Witkiewicz escrito en 1921. En la obra original se puede destacar la relatividad de la muerte. El personaje *Apasz*¹¹, por ejemplo, mata a sus amantes desde el principio de la obra pero esto no resulta impedimento para que participen en el transcurso de la misma. En el montaje de Kantor, la galería Krzysztofory fue transformada en el interior de una casa pobre donde sucedían multitud de acciones cotidianas de manera simultánea. Entre ellas podría destacarse el acoso de los actores a una gallina hasta matarla en el agua de una bañera (Rosenzvaig, 1995: 41-42; 2008: 60-61), el empleo del maniquí como doble de un personaje y de diferentes construcciones plásticas para cubrir parcialmente el cuerpo de algunos actores.

La importancia de la pieza radica en la transferencia de la noción de *happening* al teatro (Kobiałka, 1993c: 295; Rosenzvaig, 1995: 41; 2008: 60). Los elementos del género se pueden apreciar en el tipo de acciones que componen la pieza, el empleo de

¹¹ Nombre parlante con el que Witkiewicz evocó un tipo social de principios de siglo XX. Su traducción literal al castellano, atendiendo a la semejanza fonética, podría ser “apache”. En cambio se correspondería mejor con el término “calavera”, que en la España de la época designaba de idéntico modo al chulo, mujeriego y pendenciero que se movía por los bajos fondos de la sociedad y se entregaba a los negocios y placeres nocturnos junto a otros personajes del hampa.

animales vivos o en el hecho de que el agua caliente, como entendía Kantor, supusiera una presencia física y real en el presente (Kantor, 1984: 267). Para Skiba-Lickel (1991: 41) fue la obra en la que desarrolló la idea de viaje y, como es propio del *happening*, unificó el tiempo real con el tiempo del espectáculo. Tampoco faltan quienes fuerzan la relación de esta obra teatral con el arte pictórico más allá del *happening* y llegan a afirmar que es concebida ante todo como obra escultórica y pictórica (Vignal, 1991: 42).

Quizá esta obra sea una de las que más problemas presenta a la hora de ser adscrita a una fase concreta. Aunque parece bastante evidente su pertenencia al Teatro Happening, no faltan otros puntos de vista diferentes que evidencian la continuación de unas fases a través de otras, los elementos comunes que guardan entre sí y la relatividad de las mismas. El propio Kantor se refiere a ella como ejemplo del Teatro Informal en algún momento (Kantor, 2010b: 180). José Monleón (1981: 11) y Sabas Martín (1983: 662) la incluyen dentro del teatro Vagabundo, un tipo de teatro que formuló Kantor en alguna ocasión, seguramente apelando a la importancia del viaje en su teatro, pero que en seguida abandonó. Y Olszewska Sonnenberg (2010: 11) la incluye en el Teatro Imposible (Kantor, 2010b: 11), tal vez por la prolongación de las características del Teatro Happening durante la fase posterior.

Durante el mismo año montó dos *happenings* más. El primero de ellos fue titulado *La carta* y consistió en la construcción de una enorme carta de 87 kilos, catorce metros de largo y dos y medio de ancho y su traslado desde la oficina de correos hasta la Galería Foksal, en Varsovia, por siete carteros con el uniforme de la época según unas versiones (Kantor, 1984: 159) y con el uniforme típico del Imperio Austro húngaro según otras (Scarpetta, 1991a: 10). Un grupo de informadores, como si fueran reporteros de un partido de fútbol (Skiba-Lickel, 1991: 96), comentaban el viaje de la carta. En la galería, un hombre recibía la información por teléfono y a través de un megáfono se la transmitía al público. La entrada de la carta en la galería cumplía la misma función que la Máquina Aniquilidora empleada en *El loco y la monja* durante la fase del Cero: desplazar y amontonar a la multitud contra la pared (Kantor, 1984: 161). Finalmente, el público participaba en una especie de desembalaje consistente en trocear la carta.

El segundo *happening* de este mismo año, *Panorámico del mar*, también conocido como *Happening marino*, se desarrolló en la localidad de Lazy ocupando un kilómetro de la playa del Báltico. Se dividió en cuatro partes. En la primera, titulada “Concierto

marino”, se dispuso al público en la orilla del mar para contemplar un concierto. El director de orquesta, sobre un podio dentro del mar, dirigía las olas. El público, mientras, estaba expuesto al agua de las olas, al salpicado de una moto acuática y a los pescados reventados que terminaba arrojándoles el director.

La segunda parte, con el nombre de “La balsa de medusa”, se inspiraba en la obra de Géricault y las referencias al mismo de Charles Clement y Antoine Etex. La historia cuenta que en 1816, la fragata llamada “La Medusa” encalló y hubo que construir una balsa de la que tiraran algunos botes. Sobre la balsa se subieron 149 náufragos. Pero los botes cortaron las cuerdas, dejaron de remolcarla y la abandonaron. Después de 12 días sólo quedaron 15 supervivientes (Kantor, 1984: 164-165). En 1818, Géricault investigó este suceso y pidió a uno de los supervivientes, carpintero de La Medusa, que hiciese una reproducción de la balsa. En ella colocó figuras de cera (Kantor, 1984: 166). El *happening* de Kantor consistió en el reparto de documentos, papeles y reproducciones de “La balsa de Medusa” entre el público para que hicieran una reconstrucción de la obra con diversos materiales playeros y turísticos pero “*sin fidelidad*” y “*sin alma*”. Kantor dice que se buscaba algo más allá de la obra de arte y del objeto, es decir, un hecho puro, una acción o un acontecimiento (Kantor, 1984: 165). Un jurado se encargaba de corregir, criticar, comentar y comparar las obras resultantes con el original. Entre sus correcciones destaca la eliminación de la vida, el exceso de psicología, formalismo, clasicismo o convencionalidad (Kantor, 1984: 167-168). Posiblemente fuera la primera ocasión en la que Kantor recurrió a la técnica del *tableau vivant*, que se analizará en otro capítulo como una técnica más de muñequización.

La tercera parte, “Agricultura en la arena” consistió en la excavación de pequeños agujeros en la arena y la siembra de una gran cantidad de periódicos a lo largo de la orilla. La cuarta y última parte, “Embadurnamiento erótico” consistió en un enorme recipiente, de ocho metros de diámetro, lleno de una materia informe hecha de tomate, almidón, aceite, pegamento y arena, en la que una decena de jovencitas se mezclan y confunden.

En 1968 se pueden seguir reseñando otros *happenings*. En Nüremberg realizó *Lección de anatomía según Rembrandt* y *Encuentro con un Rinoceronte*. El primero consistió en el *tableau vivant* de la obra de Rembrandt para cortar la ropa del sujeto yacente y así poder explicar la anatomía de la vestimenta y la importancia de los bolsillos como órganos del instinto humano de conservación (Kantor, 1984: 73). Kobiałka (1993c: 294) lo considera un *décollage* que eleva el prestigio del *happening* y

reduce el prestigio de la pintura. El segundo *happening* desarrolló el encuentro y la charla en un café entre Kantor, que reflexiona sobre la materialidad epidérmica de los Rinocerontes de Durero, y el personaje del eterno viajero, que embalado en su ropa transporta una enorme mochila a su espalda (Kantor, 1984: 74). Y en la Galería Krzysztofory presentó *Homenaje a Maria Jarema*. Junto a estas acciones podrían haberse enumerado muchas otras. Pero las menos relevantes se omiten por economía. Las que están dominadas por la forma específica del Embalaje se reservan para el subapartado dedicado al respecto. Y las que se extienden en la siguiente fase y poseen cierta relevancia se posponen de acuerdo con un criterio cronológico.

3.2.7. Teatro imposible: Hermosos y macacos

La séptima fase es denominada Teatro Imposible o, tomando la inicial del nombre completo, Teatro “i” (Miklaszewski, 2001: 219), y empieza a ser planteada en 1969. El rasgo principal por el que recibe nombre es la selección de la imposibilidad como cualidad que impregna la creación teatral. Por tanto experimenta con hechos, acciones (Kantor, 2010b: 112), espacios (Kantor, 1984: 189) y estructuras procesuales e inacabadas (Kantor, 2010b: 101) que se consideran imposibles en relación con las leyes de la vida cotidiana. Pero también afecta al trabajo del actor (Kantor, 2010b: 109) y a la recepción del espectáculo por parte de los espectadores, quienes se ven impedidos de abarcar la totalidad del mismo. Quizá esta imposibilidad aplicada al público se inspire en una nueva interpretación de las “tensiones interhumanas” de Witkiewicz, por la que espectadores y actores conectan a través de la falta de contacto (Skiba-Lickel, 1991: 44).

Otra de las novedades introducidas en su poética es el cambio de visión acerca de la ilusión. Ya no renuncia completamente a ella sino que la emplea como un obstáculo por encima del que se termina cumpliendo la imposibilidad y que trae consigo el riesgo (Kantor, 1984: 187-188). Martínez Liceranzu (1992: 101) piensa que su nueva fase se fundamenta en el *collage*, la plasticidad, la renuncia a la acción y la importancia del objeto, que invade el terreno del actor. Skiba-Lickel (1991: 44), por su parte, afirma que la degradación pasa a ser su idea principal.

En cambio, siguen pareciendo más abundantes los rasgos invariables de la poética de Kantor. La última estudiosa citada observa que esta fase funciona como transición entre la fase precedente, el Teatro Happening, y la siguiente, el Teatro de la Muerte (Skiba-

Lickel, 1991: 44). Más allá de la evidencia, implica que sigue participando de su estado poético anterior y que al mismo tiempo anuncia su inminente estado posterior en un ininterrumpido *continuum*. Por ejemplo, de fases anteriores al Teatro Happening sigue manteniendo en una posición principal de sus sistema teatral las ideas de materia informe y rango inferior (Kantor, 1984: 183-184). Y del Teatro Happening sigue desarrollando el trabajo con la realidad (Kantor, 1984: 236) o el carácter procesual de la obra de arte (Kantor, 2010b: 100-101). De hecho, las primeras obras y acciones reseñables durante esta fase conservan la forma del *happening* aunque también incorporen la imposibilidad.

Un ejemplo ilustrativo del solapamiento entre fases es la tercera versión que realiza en 1969 de *En la pequeña mansión*, de Witkiewicz. Cada una de las partes en que se dividió fue representada en un lugar y en una fecha diferente. La segunda parte, por ejemplo, titulada “La habitación”, fue representada el 13 de agosto en una habitación en Bled (Eslovenia) e incluye un rebaño de ovejas y carneros (Kantor, 1984: 191). En la tercera parte, titulada “Casino” por su espacio de representación, se desarrollan acciones cotidianas como desvestirse o jugar a la ruleta. Un campesino desestabiliza la normalidad apilando heno y trayendo gallinas que invaden el espacio. Y la madre difunta cubre su cuerpo y la sala con una masa de pasta. En la cuarta parte, titulada “Las montañas” por su espacio de representación y llevada a cabo el 7 de agosto en Bled, hace caer un armario desde un glaciar y estrellarse contra el suelo. Del *happening* sigue tomando elementos como los espacios reales, las acciones cotidianas y los animales. La imposibilidad surge en la relación entre las acciones y el espacio.

En 1971 construyó en Oslo “La gran silla”, una silla plegable de 14 metros de hormigón. Por sus características fue concebida como un monumento imposible (Kantor, 1984: 203). La imposibilidad fue continuada a través de su desmaterialización y exhibición en la Galería Foksal. Esta desmaterialización consistió en su fragmentación a través de diversas fotografías que fueron expuestas en diferentes lugares de la Galería de modo que su totalidad no pudiera ser contemplada simultáneamente (Kantor, 1984: 204). El proceso de fragmentación y desmaterialización podría justificar la representación de la obra anterior en diferentes lugares y diferentes fechas, además de la alteración del orden lógico de la pieza por la que sus partes finales fueron representadas antes que las primeras y viceversa. También podrá dar cuenta de algunas de las peculiaridades de su poética posterior, como se indicará.

Un caso curioso es el del montaje en 1972 de *Los Zapateros* (*Szewcy*), de Stanisław Ignacy Witkiewicz, junto a un grupo de franceses en el Teatro 71 de Malakoff en París.

Muchos estudiosos omiten esta obra en sus investigaciones. Quizá se olviden de ella por no responder a los principios teatrales de la fase en la que se desarrolla, de manera que complica su análisis e interpretación, o por abrirse a otros actores que no pertenecían a Cricot 2. En cambio resulta bastante significativa en la evolución del teatro de Kantor. Durante esta experiencia el autor conoció a Denis Bablet, seguramente uno de sus mejores y más persistentes críticos. Y con la obra que montó entonces inició la apertura de la compañía y de su trabajo a otros actores, lo que se terminará convirtiendo en costumbre, además de realizar numerosas aportaciones al objeto de la presente investigación.

El texto dramático de Witkiewicz fue escrito en 1934. A través de una estructura viciosa presenta sucesivas luchas de clases que invierten cíclicamente el poder hasta quedar reducidas todas ellas al absurdo y al ridículo negando al individuo la capacidad de elegir el transcurso y destino de la existencia. Como habrá ocasión de desarrollar más adelante, el símbolo de los zapateros no sólo apela a una clase social sino también a una concepción circular de la existencia que sucede de manera mecánica y repetitiva como la labor de un zapatero. En este sentido trata el tópico del mundo como teatro de marionetas que, además, surge en el discurso de los personajes cuando unos comparan a otros con máquinas, marionetas o maniqués. En relación con el tema de la obra, el tópico pretende degradar a los personajes por la dominación que otros ejercen sobre ellos y denunciar la alienación del ser humano en consonancia con las propuestas de pensadores como Kant o Nietzsche. Esta muñequización del personaje se combina con otros mecanismos similares como su comparación con objetos, la manipulación física de unos personajes por otros o la utilización de diversos objetos de enorme tamaño como es típico del guiñol.

El texto posee otros rasgos y motivos que concuerdan con el teatro de Tadeusz Kantor. El maestro zapatero se considera un eterno errante, plantea la posibilidad de convertirse en una momia viva y sigue actuando después de morir. La técnica teatral configurada se basa en el aburrimiento, la artificialidad de la interpretación, la construcción de escenas con música de tango, acompañadas de continuas exhibiciones de mímica y balbuceo o con el movimiento en masa de personajes que vagan por el escenario. Se emplean objetos como el armario, lugar donde la existencia es posible sin vida; la jaula, instrumento de represión y degradación; o el guardarropa, espacio que alude al final de la función.

El empleo de cuerpos artificiales y la artificialización del personaje en Kantor pudo deberse a los textos teatrales por los que se interesó, puesto que en ellos ya se prefiguraba. Esta obra de Witkiewicz pudo desempeñar un papel aún más importante por la intensidad con la que se produce el fenómeno y la extensión y solidez filosófica en la que se asienta. En consecuencia, el empleo de maniqués o la guiñolización de los personajes a través del espacio en el montaje de Kantor, puede que respondieran a la concreción de la propuesta textual de Witkiewicz.

Pero sin duda alguna, la obra más representativa del Teatro Imposible fue *Hermosos y macacos*, escrita por Witkiewicz en 1922, cuya puesta en escena se realizó en 1973 en la Galería Krzysztofor y que triunfó en el Festival de Edimburgo. El ambiente palaciego y aristocrático de la obra de Witkiewicz es degradado en múltiples aspectos. Así, el lugar de la acción, un palacio, es sustituido por un guardarropa, espacio de rango inferior en el teatro, y la cámara de la princesa Sofía, por una jaula de gallinas. Los personajes de alta clase social son sustituidos por vagabundos y prostitutas. Y los hermanos Janicki, actores gemelos que actuaban en Cricot 2, aunque uno de ellos aparece travestido, funcionan como delincuentes que obligan al público a entregarles sus abrigo (Skiba-Lickel, 1991: 45). La imposibilidad vuelve a surgir en esta obra a través de la relación entre la acción y el espacio: tanto el guardarropa como la jaula, por ejemplo, enmarcan acciones bastante incoherentes con su funcionalidad natural. Además, la corporalidad de los personajes exhibe otros modos de imposibilidad: abundan los cuerpos con órganos duplicados, sustituidos parcialmente por construcciones plásticas o fusionados con objetos. Michał Kobińska (1993c: 303) añade una idea más de imposibilidad cuando observa que tanto las transformaciones del texto a través del espectáculo como las transformaciones anatómicas impiden a los actores crear una imagen coherente de sus personajes.

3.2.8. Teatro de la muerte (I): el concepto de muerte

El octavo y último período contemplado en la presente investigación se abre en 1975 y recibe el nombre de Teatro de la Muerte. La transcendencia, el reconocimiento internacional y la perfección formal que alcanza le han dado una fama a Kantor con la que pasar a la historia del teatro como su creador. Además, representa una síntesis poética donde confluyen las principales direcciones trazadas por el autor a lo largo de su

evolución, de manera que su denominación ha sido empleada para designar la totalidad de la obra del autor por extensión.

Kantor consideraba que la noción de muerte *“es imposible de comprender para el hombre porque cuando la experimenta ya no puede contarla”* (Fondevilla, 1987: 52). En cambio reconocía que siempre estuvo presente en él formando parte de su ser (Kantor, 1993: 173-174). Desde las ensoñaciones de su infancia experimentaba sensaciones que le atraían poderosamente hacia el terreno de la muerte. Cuando era pequeño y se encontraba enfermo percibía a través de los ojos de su madre algo que se encontraba más allá de la preocupación y del amor. Entonces, imaginaba el cortejo fúnebre de su propio entierro sintiéndose diferente a los demás (Acuña, 2013: 78; Rosenzvaig, 1995: 14; 2008: 18). Afirmó que la familiaridad con la muerte durante la guerra influyó en su creación (Kantor, 1984: 281) y que la muerte está en el origen de la mayor parte de sus espectáculos (García, 1989a: 77). Por su parte, la crítica reconoce en la muerte el motor y la metáfora esencial de su teatro (Skiba-Lickel, 1991: 10; Rosenzvaig, 2008, 11). Por estas razones conviene detenerse en la noción de muerte e indagar en su significado.

El principal rasgo que se le puede atribuir a la noción de “muerte” en su teatro es la polisemia, un rasgo que se corresponde con la tendencia del teatro posdramático. Dentro del abanico de posibilidades que abre esta peculiaridad, se pueden reconocer seis significados diferentes pero interrelacionados entre sí. Los tres primeros apuntan a un significado más superficial y los tres siguientes a un significado más profundo.

El primer significado se refiere a una estética concreta basada en la construcción de imágenes de índole mortuoria. El maquillaje ceniciento que cubre el rostro de los personajes o su inmovilidad les confiere la apariencia de los cadáveres. El envejecimiento del vestuario y los accesorios, el material o la apariencia pobre de los mismos, la abundancia de cruces, máquinas de guerra o tortura en el espacio, podrían ser algunos ejemplos más de elementos que contribuyen a la creación de la atmósfera fúnebre (Sagaset, 2001: 18).

El segundo significado apela a una línea temática. Por una parte se desprende del anterior significado por suponer cierta abstracción de la imagería empleada. Los motivos macabros como la aparición del padre del autor, muerto durante la guerra, como personaje, los objetos de reminiscencias fúnebres como las matracas, la escoba-guadaña o las escenas de muerte, crucifixión y entierro, despliegan la reflexión sobre la muerte. Por otra parte, numerosas obras de este período creativo se podrían interpretar

argumentalmente como las visiones subjetivas que proyectan los personajes sobre la escena en el momento de su muerte. Algunas de estas visiones se corresponden con el momento inmediatamente anterior a su muerte. En *La clase muerta* los personajes de los viejos reviven su infancia escolar antes de pasar al otro lado. En *¡Que revienten los artistas!* numerosas imágenes sobre la escena se plantean como la proyección del recuerdo del moribundo que yace en la cama. Otras visiones se corresponden con el momento posterior a la muerte. Este es el caso del cricotaje *Dulce noche*, donde los personajes cobran vida después de una catástrofe para recrear algunas escenas bíblicas.

El tercer significado podría aludir a determinada estructura inspirada en las Danzas de la Muerte. De acuerdo con la definición menos reducida, estas se consideran el género de intención moral donde la personificación de la muerte dialoga con diversos personajes, representantes de los distintos estamentos sociales, para conducirlos más allá de la vida terrenal demostrando su inevitabilidad y su poder igualatorio. Es posible encontrar aquí una muñequización interior de los personajes por cuanto son sometidos a la voluntad de la muerte.

Parece que las manifestaciones más antiguas del género son de naturaleza plástica. Las tumbas de los héroes griegos reproducían escenas muy similares. Después aparecieron en los enterramientos etruscos y, finalmente, en los claustros, muros de las iglesias y cementerios medievales (Márquez, 2002: 155). Nora Marcela Gómez (2009: 165-167) analiza los indicios de teatralidad en las manifestaciones plásticas del género durante la Edad Media: aparecen en espacios que se utilizaban con fines escénicos durante la época, como las iglesias, los elementos arquitectónicos donde se podían contemplar funcionaban como escenografía, la sociedad medieval reflejada por los representantes de cada estamento con su vestimenta y sus atributos correspondientes pueden ser entendidos como los actores y además retrataban a un recitador, acompañado por un grupo de músicos, que se dirigía al auditorio como en los Misterios medievales (Gómez, 2009: 165-167).

Durante la Edad Media, las Danzas de la Muerte se recontextualizaron en otros géneros. A través de cierta performatividad se manifestaron en ámbito escénico, como se documenta en Francia, donde un grupo de danzantes se disfrazaban de esqueletos para simbolizar la omnipotencia de la muerte (Márquez, 2001: 155). Sus manifestaciones literarias y escritas, que son originarias de la Edad Media (Gómez, 2009: 161), puede que sean el elemento textual conservado de aquellas representaciones o su especialización literaria como género lírico independiente. No sólo las Danzas de la

Muerte por sí mismas, sino también por su salto de la pintura y la escultura a la escenificación, tuvieron que interesarle en gran medida a Kantor.

Él mismo comparó su obra, en general, con la pintura medieval *Danza Macabra* por su feísmo (Mahieu, 1983: 24) y, en particular, *El retorno de Ulises* (Kantor, 1983: 92) con un “*can can macabro*”, *La clase muerta* con una danza macabra (Corbalan, 1983: 21), las rondas de los viejos alrededor de los pupitres en la misma obra con un “*baile de la muerte*” (Kantor, 2010a: 156), el tratamiento de la muerte en *¡Que revienten los artistas!* con un “*paso inexorable desde la vida al obito*” como en las tradiciones chinas y griegas, donde llegaron a ser casi la estructura de la obra (Kantor, 1986a: 42), y la presencia de los personajes de *No volveré jamás* (*Nigdy tu już nie powróce*) en una taberna con la invocación “*para la fiesta de los muertos, según una tradición polaca*” (Kantor, 1989: 5).

La crítica se hace eco de estas comparaciones (García, 1983: 33; Parlagreco, 2010: 89; Lehmann, 2013: 124-125) y seguramente a partir de ellas desarrollen con mayor profundidad la relación de su obra con el género. De esta manera, Isabel Tejeda (2014) entiende que una de las funciones de la memoria en su teatro consiste en generar conciencia sobre el inevitable paso del tiempo y el poder igualatorio de la muerte, dos tópicos en los que se apoyan del mismo modo las Danzas de la Muerte. Jan Kott Kadish (1987: 4) considera este género la clave de su teatro y repara en que la personificación de la muerte se realiza a través de diversos personajes: en *La clase muerta* se encontraría detrás de la limpiadora y en *Wielopole, Wielopole*, por ejemplo, detrás de la viuda del fotógrafo. Marcos Rosenzvaig repetiría más tarde la misma idea (Rosenzvaig, 1995: 44; 2008: 76) y añadiría que en *¡Que revienten los artistas!* la misma función es cumplida por el personaje del Niño de seis años (Rosenzvaig, 1995: 89; 2008: 186), aunque Kantor declaró que el encargado de esa función era el personaje de Wit Stwosz (Miklaszewski, 2001: 171), escultor alemán del siglo XV en quien Kantor se inspiró para la creación de la obra. En efecto, en la mayoría de las obras se puede apreciar la presencia de un personaje encargado de invocar, ordenar, manipular y ahuyentar a su capricho y antojo al resto de personajes. Aunque esta función se puede alternar entre varios personajes en momentos puntuales, parece que siempre es uno el que destaca sobre los demás en este sentido desplegando una especie de danza mortuoria a su alrededor en la que todos terminarían feneciendo.

Los tres significados expuestos hasta aquí se quedan en la superficie de la noción de muerte. Ciertamente es que la estética, el tema y la estructura de la muerte se podrían

interpretar como vehículos de ideas más profundas. La estética fúnebre se puede considerar generadora de belleza por subvertir las totalidades aparentes (Cornago, 2001: 59). El hecho de que la apariencia mortuoria sea adoptada por la escena podría añadir un importante matiz al tema. Si el teatro es ilusión y trata sobre la muerte, esta se convierte también en ilusión. Por tanto, el tema no sería la muerte, sino más bien la representación de la muerte, su reflejo y arbitrariedad (Rosenzvaig, 2008: 84). Y la estructura de la Danza de la Muerte despliega la reflexión temática a través de una serie de tópicos sobre la vida y la muerte fijados por la tradición: paso inexorable del tiempo, inevitabilidad de la muerte, poder igualatorio de la muerte, *ars bene moriendi*...

En cambio, parece más coherente con el carácter teatral de Tadeusz Kantor buscar un significado para la noción de muerte que no parta de la apariencia formal, que vaya más allá de lo superficialmente perceptible y que no se reduzca a la convencionalidad. Es más, en lugar de ser la muerte la idea que se desprende de su estética, su tema y su estructura, puede que sean estas las que se desprenden de la idea de muerte. Resulta preciso aceptar que la noción de muerte es empleada en un sentido más filosófico que simplemente fúnebre (García, 1983: 33). Los tres significados siguientes responden a este planteamiento.

El cuarto significado del término “muerte” podría interpretarse como una oposición al naturalismo por cuanto es el antónimo de la vida, el referente inmutable del naturalismo. Esta interpretación antinaturalista se puede comprobar a través de algunas reflexiones de Kantor. A Stanislavski le atribuye crear el “teatro de la vida” llamado así por el propio naturalista, a Craig cuestionar qué es la vida y a los simbolistas reivindicar la muerte como sinónimo de tiempo pasado (Kantor, 1984: 279).

Teniendo en cuenta la atribución de Kantor a los simbolistas, podría añadirse que la muerte se emplea como metáfora que equipara la obra teatral con ella por constituirse mediante recuerdos y experiencias pasadas. Pero esta última interpretación no supondría una acepción diferente a la antinaturalista. Más bien se trataría de una implicación intrínseca: mientras que el teatro naturalista refleja la realidad, el antinaturalista busca su inspiración en otras fuentes distintas, como puede ser el recuerdo, donde realidad y ficción se confunden.

En el manifiesto de *El Teatro de la Muerte* reflexiona sobre la marca de la muerte que poseen los maniqués. Extrayendo las ideas al respecto se le puede atribuir, también dentro del significado antinaturalista, la generación simultánea de identificación y distanciamiento. El personaje naturalista, que aparenta ser real y vivo, favorece la

identificación del espectador. En cambio, el personaje muerto, que sigue siendo humano y por tanto favoreciendo la identificación, suma el distanciamiento por exhibir un estado diferente al espectador (Kantor, 1984: 249). Transladando la idea de muerte del personaje hasta el teatro general, se puede reconocer como un mecanismo de extrañamiento que sitúa al espectador entre la identificación y el extrañamiento.

De acuerdo con un quinto significado, la muerte puede entenderse como la ficción del texto dramático. Desde los textos teóricos de 1980 que acompañan la creación de *Wielopole, Wielopole*, Kantor identificaba la ficción del drama con el mundo de los muertos y pensaba que sus personajes debían regresar a la vida (Kantor, 1993: 145; 2010b: 193). Esa vida a la que debían conducirse los personajes podría interpretarse como el escenario.

Según el sexto y último significado, la muerte se entiende como medio para lograr diversos fines entre los que se podrían enumerar cuatro: una percepción más allá de lo sensible y racional, la libertad ante el conformismo, la introducción de la vida en el teatro y la regeneración del teatro convencional. La primera finalidad es teorizada por Kantor desde su fase Informal en un ensayo titulado *¿Es posible el regreso de Orfeo!* En él sintetiza las ideas centrales alrededor de las que gira su evolución artística y plantea el interés por desplazarse de lo visible a lo interior, que equivale a adoptar una perspectiva que se asocia a los problemas de lo desconocido, la nada, la existencia y la muerte (Kantor, 2010b: 37). El nombre de Orfeo es tomado como metáfora de la percepción de lo oculto y lo prohibido, ya que el personaje mitológico consiguió regresar del Infierno, un lugar cuya accesibilidad es reservada tan sólo para los muertos. Inevitablemente recuerda a *El retorno de Ulises*, donde había tratado al héroe, también mitológico, como un muerto que regresaba al mundo de los vivos para plantear el contacto entre la realidad conocida y la desconocida a través de una percepción metafísica diferente a la cotidiana.

La idea de que el ser humano sólo es libre mediante la muerte es un lugar común que se repite frecuentemente en situaciones de desgracia o sufrimiento. Kantor expresó esta misma convicción en relación con los tiempos de guerra que vivió (Rosenzvaig, 1995: 17; 2008: 20). Pero más tarde dirigió la misma idea contra la sociedad de consumo, el canibalismo artístico (Sapija, 1985: 0:44:00-0:44:30) y contra el conformismo de vanguardia (Sapija, 1985: 0:44:31-0:45:08). Aplicada al teatro esta asociación entre la muerte y la libertad da lugar a una estrategia de transgresión: el teatro que está muerto es libre y resiste a la imposición de los cánones. Óscar Cornago

(2005a: 139) lo expresa diciendo que Kantor emplea la muerte como *“fuerza de afirmación, pulsión libidinal o posibilidad de acontecer en el instante”*.

Más original y exclusivo de Kantor resulta el empleo de la muerte como vía para introducir la vida en el teatro (Sagaseta, 2001: 18). Esta paradoja se sustenta a partir de la identificación de la vida con la realidad y de la muerte con la ficción (Kantor, 1986a: 50; 1993: 145). A su vez, la obra de arte en general y el teatro en particular se identifica con la muerte puesto que inmoviliza a la persona en un gesto y un momento (Bialko, 1997: 0:33:57-0:34:10) y, en oposición a la realidad de la vida, con la ficción. Por tanto, la introducción de elementos vivos, reales y naturales en el teatro, que es un espacio de muerte y ficción, resulta contradictorio e impide la recepción del fenómeno como algo real o vivo. En cambio, la introducción de elementos artificiales, muertos y ficticios resultarán creíbles por coherencia con el medio y, dentro de su autonomía, se percibirá como algo real, vivo y creíble. Marcos Rosenzvaig (1995: 18; 2008: 22) sintetiza estas ideas mencionando la muerte del arte como representación. Este planteamiento conduce a la idea de arte como presentación, más vivo y real que el convencional, que entronca con las ideas del teatro performático y posdramático. Sobre estas cuestiones se volverá más tarde en relación con el estudio de la mimesis y de la realidad en su poética y con una de las razones por las que se emplean efigies en calidad de personajes, que entroncan directamente con estas teorías.

A estas tres finalidades de la muerte como medio se le puede añadir una más basada en las teorías bajtinianas del grotesco: la regeneración del teatro convencional. Bajtín contemplaba la existencia de una muerte grotesca, inspirada en el carnaval por su lucha con la vida y de signo positivo por cuanto es condición de renovación y rejuvenecimiento (Bajtín, 1987: 51). La muerte se presenta así como la posibilidad de superar lo antiguo y hacer surgir lo nuevo. En este sentido, el Teatro de la Muerte podría apelar al derribo del viejo canon, principalmente el naturalista, y a la aparición de un modelo teatral diferente. Algunas palabras de Kantor podrían avalar esta concepción de la muerte aunque nunca utilizara la noción de grotesco. En los ensayos del Teatro Imposible le atribuía a los movimientos más radicales del siglo XX postular la idea del antiarte y de la muerte del arte, no como consignas destructivas o nihilistas sino *“como consignas que abrían nuevos caminos y condicionamientos a la vida”* (Kantor, 2010b: 98). Y Óscar Cornago (2005a: 141) aplica la misma noción de muerte grotesca y bajtiniana a Kantor cuando afirma que sus personajes celebran la muerte del padre o el modelo tradicional.

La presencia de la muerte en el teatro de Tadeusz Kantor se remonta a sus orígenes. Su aparición, junto a los numerosos elementos del Teatro de la Muerte que se encuentran dispersos con anterioridad, pueden ser prueba de la lenta y progresiva gestación de la poética de esta última fase. De este modo podría cuestionarse la ruptura que Denis Bablet (1986: 25) le atribuye a esta etapa respecto a sus etapas precedentes.

Desde el montaje de *La muerte de Tintagiles*, durante su fase de formación, se podía reconocer el tratamiento de la muerte como un destino inexorable, un tema del texto dramático que seguramente le atrajera al autor. Él mismo aseguraba que *El retorno de Ulises*, inspirado por la peculiaridad de los tiempos de guerra (Kantor, 1983: 91) durante su fase clandestina, fue el presentimiento de su posterior Teatro de la Muerte (Kantor, 2010b: 291), seguramente por traer personajes del pasado hasta el presente y personajes de la ficción literaria hasta la escena. En la escenografía de esta misma obra incluyó una plataforma móvil y sonora que asociaba a la abstracción, el absoluto y la muerte (Kantor, 2010b: 24). Durante la fase del Teatro Informal consideraba la muerte una vía de percepción capaz de ir más allá de lo sensible. Durante la fase del Teatro Cero, la reducción hacia la nada de los elementos dramáticos y de la vida (Kantor, 1984: 90) daba lugar a un tipo concreto de muerte que también pudo funcionar como antecedente. Martínez Liceranzu (1992: 94-96) observa que la noción de muerte se encontraba además en el Teatro Happening. *Gran Embalaje* podría tomarse como ejemplo de ello por la abundancia de elementos escenográficos que evocaban la muerte: ventanas cegadas por trapos y con inscripciones prohibitorias de no asomarse, cajas de cables eléctricos con la inscripción de peligro de muerte, ramos de golondrinas muertas colgadas del techo (Kantor, 1984: 146-147) y soldados que gritan órdenes militares (Kantor, 1984: 146). Borowski, por su parte, señala que algunos elementos característicos de esta fase, como la utilización del objeto, el azar y la destrucción de la materia artística, conducen inevitablemente a la noción de muerte (Martínez, 1992: 94-96).

Pero sin duda alguna es durante el Teatro Imposible, la fase inmediatamente anterior al Teatro de la Muerte, cuando Kantor consolida la noción en su sistema teatral de manera definitiva. En el manifiesto *Teatro Imposible* reflexiona por primera vez sobre la noción de muerte, a la que le atribuye la posibilidad de abrir nuevos caminos artísticos (Kantor, 2010b: 97-98). Y, como repara Miklaszewski (2001: 220), en la escenografía preparada para un montaje de *Balladyna* durante esta fase, en 1974, ya empleaba los elementos característicos del Teatro de la Muerte.

Skiba-Lickel (1991: 46) subraya las palabras de Kantor en las que entiende el Teatro de la Muerte como el teatro de la realidad concreta, pobre y de rango inferior. Esta apreciación podría abrir una nueva hipótesis. Quizá la muerte no sea el hilo conductor de la poética y la creación de Kantor, de las que se derivarían las nociones de pobreza y de rango inferior, entre otras. Puede que sea al contrario y que el auténtico hilo conductor sea la pobreza y el rango inferior, de la que se derivaría la muerte en calidad de una peculiar manifestación suya.

En cualquier caso, el desplazamiento de la muerte en sus seis significados posibles hasta una posición central de su sistema teatral es uno de los rasgos principales de esta fase. Otros más pueden ser extraídos de las reflexiones de Michał Kobiąłka sobre la teoría y la evolución de Kantor. A partir de esta época, Kantor abandona el teatro de la realidad física por un teatro de la mente (Kobiąłka, 1993c: 325). En esta nueva concepción antepone y privilegia la memoria como materia en el proceso creador. A imitación de sus mecanismos superpone diversas dimensiones espaciotemporales alterando las relaciones de pasado y presente o causa y efecto. Consecuentemente, en esta nueva estructura se encuentran simultáneamente los dos niveles del ser: el “yo” y el “otro”. El “yo” se corresponde con su cuerpo físico y tridimensional en el presente. El “otro” es su memoria y habita en la multidimensionalidad del recuerdo. De este modo las nuevas creaciones tienden un puente entre lo visible y lo invisible, reflejan la transición entre lo exterior y lo interior del ser y pretenden indagar en el funcionamiento de la mente humana (Kobiąłka, 1993c: 312). Basándose en estas apreciaciones, Kobiąłka habla de un “*teatro de los comentarios íntimos*” (Kobiąłka, 2006: 26) o de un “*teatro de la memoria*” (Kobiąłka, 2006: 27). Tal vez la primera denominación esté inspirada en algunas de las últimas declaraciones de Kantor, quien escribió en 1988 que desde *La clase muerta* sus obras eran “*confesiones personales*” (Kantor, 1993: 166).

3.2.9. Teatro de la muerte (II): obras. La clase muerta, Wielopole, Wielopole, ¡Que revienten los artistas!, No volveré jamás, Mañana será mi cumpleaños

La obra con la que se inaugura el nuevo período es *La clase muerta*, estrenada en 1975 en la galería Krzysztofory. Toma como texto preexistente *Tumor Cerebrález*, de Witkiewicz, un texto que parece satirizar la comedia burguesa de enredo amoroso llevándolo hasta el extremo y degradando sus personajes y sus móviles sentimentales. El protagonista, Tumor, es un matemático y poeta vanguardista. Su familia quiere

acabar con él y Albert Green, delegado de la Agencia Central de Matemáticas, quiere arrestarle por su peligrosidad. Izia, la hijastra del protagonista, consigue liberar a Tumor y escaparse con él a Malasia seduciendo a Green. Una vez ahí, Tumor mata a Patakulo y el hijo de este se suicida cuando es rechazado amorosamente por Izia. Green, arrepentido de haber dejado escapar a Tumor, lo arresta y lo lleva a Europa. De vuelta, Tumor pretende a Balantyna, su mujer Rozhulatynta arroja por la ventana a su último hijo e Izia acepta una relación con Green. Pero en cuanto Green acepta la validez de las teorías matemáticas de Tumor se vuelve a producir un cambio de relaciones: Izia pretende de nuevo a Tumor y Green a Rozhulatynta. Finalmente, Tumor sufre un ataque de apoplejía y Lord Persville, mayor demonio de la Agencia Central de Matemáticas, consigue el amor de Balantyna.

A la innegable influencia de Witkiewicz, no sólo por las escenas que toma prestadas de su texto sino también por algunos aspectos de su concepción teatral, se suma la de otros autores y textos no menos interesantes. La obra de Bruno Schulz, especialmente el conjunto de capítulos de *Las tiendas de color canela* titulados “Tratado de los maniqués”, le aporta algunas nociones sobre la estética de lo pobre y el empleo del maniquí, y el relato “El jubilado” conceptos como el de la regresión hacia la infancia. Con Witold Gombrowicz, especialmente con su *Ferdydurke*, comparte una filosofía basada en la insubordinación de la juventud y la negación de la cultura (Kobińska, 1993a: 9; Skiba-Lickel, 1991: 47). Andrzej Welmiński, actor de Cricot 2, recordaba al respecto que uno de los carteles de la obra incluyó un retrato de los tres autores mencionados (Skiba-Lickel, 1991: 86).

El montaje de Kantor presenta la situación de unos personajes que, interiormente, regresan al aula de su infancia instantes antes de morir. Mezcla los recuerdos de estos con algunas escenas del texto de Witkiewicz interpretadas por ellos mismos. La mayor peculiaridad de la obra tal vez sea la abundancia de figuras de cera sobre escena que cumplen la función de dobles de prácticamente la totalidad de los personajes: en su composición escénica pueden contarse doce maniqués frente a quince actores y dieciséis personajes. Asimismo, parece la obra en la que el autor recurrió por vez primera a la *gran entrée* o entrada de los personajes a escena desplazándose en círculo y evocando las pistas del circo.

Las obras realizadas a partir de 1975, con *La clase muerta*, se alternan con otro tipo de piezas denominadas “cricotajes”. Kantor, en el texto correspondiente al primero de ellos, los definió como una forma de actividad que creció fuera de las experiencias y del

estilo descubierto por la compañía. A esto añade algunas características en contraposición al *happening*, como no estar abierto a la participación del público, y en contraposición al *performance*, como no manifestarse en el espacio real ni a través del cuerpo humano con sistemas de signos minimalistas (Kantor, 1993: 132). Las emociones, las fuertes tensiones, el uso libre de la realidad e imaginación contra las convenciones y el sentido común, la ausencia de simbología, la relación con lo imposible e impensable fuera de la lógica diaria y de los significados son otras de sus características. Entre ellas, resalta una como la más crucial de todas: la sensación de inminente peligro. Por último, añade que es un intento de abrirse paso más allá de sus obras, en este caso *La clase muerta*, y anunciar otras nuevas (Kantor, 1993: 133).

La crítica ha planteado otras definiciones de cricotaje. Algunas son muy similares a las de Kantor. En esta línea, Heike Munder (2008: 79), considera que son juegos teatrales fuera de la oficialidad de la compañía y Marie Vayssière junto a Stéphane Nota (2013: 499) que son obras con el nombre de la compañía teatral de Kantor que designan una especie de estudio o breve obra. Otras definiciones resultan más valorativas, como la de Lech Stangret (1997: 32), para quien se trata de “*formas escénicas menores*”. En síntesis, podrían definirse como las obras que, dirigidas por Kantor, emulaban los principios dramáticos del grupo Cricot 2 sin ser representados necesariamente por sus componentes. El hecho de representarse cada vez con unos actores diferentes y ajenos a la compañía da lugar a una calidad menor en comparación con las otras obras. Sin embargo, el hecho de que Kantor ejerciese de director da lugar a una conservación general de su estilo. Su importancia radica en la labor de difusión poética que ejercían y en el carácter experimental y ensayístico que nutría al grupo. Esto se podría comprobar en algunos motivos y recursos que fueron descubiertos o empleados por primera vez en un cricotaje y posteriormente reutilizados en las obras de Cricot 2. Un ejemplo podría ser el empleo de un metro con el que un personaje mide a otros. El hallazgo de este motivo se produjo en el primer cricotaje, *¿Dónde están las nieves de antaño?* (Sapija, 2006a: 23:57-24:06), y se repitió en otras piezas posteriores como *Wielopole, Wielopole* (Zajaczkowski, 1984: 1:21:16-1:21:40), *Un matrimonio* (CRT, 1986: 25:52- 26:20; 34:05-34:18) o *No volveré jamás* (CDT, 1989: 0:02:42-0:03:16). El estudio de los cricotajes podría haberse realizado en un apartado diferente al de las obras oficiales de la compañía. Pero atendiendo a las aportaciones que un tipo de piezas realiza al otro y por coherencia con la línea mantenida hasta ahora, se ha decidido respetar el orden cronológico intercalando unas piezas con otras.

El primer cricotaje, *¿Dónde están las nieves de antaño?*, fue estrenado en 1979 en el Palacio de Exposiciones de Roma. Su título es tomado del verso de una balada de François Villon que trata el tópico del *Ubi sunt?* En el desarrollo de la pieza escénica se muestra una especie de danza del amor y de la muerte con pinceladas circenses. Algunas de sus escenas más llamativas son la transformación de un personaje en muerte cuando despoja a esta de su vestimenta y se cubre con ella o el entierro final de una novia debajo de un embalaje consistente en una larga tira de papel blanco empleado como materia sonora y pictórica cuyo color remite a la nieve (Rosenzvaig, 1995: 64; 2008: 99). Se pueden apreciar intensas reminiscencias de la guerra en el uniforme del Mariscal interpretado por Maria Stangret, que posteriormente aparecerá en obras como *¡Que revienten los artistas!*, o en las noticias que los hermanos Janicki, actores gemelos de la compañía de Kantor, leen de los periódicos, como antes hizo el bedel en *La clase muerta*.

A partir de 1980, con el estreno de *Wielopole, Wielopole*, algunos críticos establecen otra fase de creación con el nombre de Teatro Espiritual (Monleón, 1981: 11; Bablet, 1986: 26; Martínez, 1992: 59-120; Julián, 2009: 52) o Teatro de las Emociones (Martín, 1983: 662). Su planteamiento puede que se base en las propias palabras de Kantor, ya que en los escritos de 1980 habla de una posible nueva fase (Kantor, 2010b: 209) y declara asumir el espiritualismo como un nuevo postulado de su trabajo opuesto al intelectualismo y a la razón, desmoronados en la época de la guerra (Kantor, 1981b: 22). Incluso en algunas declaraciones posteriores en el tiempo, a pesar de importantes concesiones como la necesidad de *La clase muerta* para la existencia de *Wielopole, Wielopole*, afirmó que “*Wielopole no es continuación del anterior montaje, no sigue con el teatro de la muerte en el sentido literal*” y que se diferencia de la anterior obra por el incremento de la espiritualidad y por suponer no un simple tratamiento de la memoria sino un estudio sobre dicho fenómeno (Bejarano, 1983: 42). Tres rasgos más superficiales, pero claramente perceptibles, que podrían reforzar esta opinión sería la organización espacial más convencional, que recupera la frontalidad, la ausencia de texto preexistente para la construcción de la obra y el aumento de una religiosidad y espiritualidad estética tanto en el diseño de las escenas como en sus motivos.

Sin embargo parecen más numerosos y de mayor peso los argumentos a favor de que el Teatro de la Muerte es la última fase. A pesar de los cambios poéticos introducidos, los rasgos que Kobiałka establecía para el Teatro de la Muerte, expuestos con anterioridad, son extensibles hasta el final de la producción de Kantor. Las similitudes

de sus obras a partir de *La clase muerta* parecen más que sus diferencias. Los críticos que contemplan una sola etapa a partir de *La clase muerta* son cuantitativamente superiores a los que establecen una etapa más (Fondevilla, 1989: 36; Skiba-Lickel, 1991: 49; Kobińska, 1993c: 269-386; Valls, 2002: 51; Mariel, 2009: 376; Olszewska, 2010: 10, 12; Tejeda, 2010: 39n; 2014: 9; Izquierdo, 2013: 17). La presencia de la espiritualidad, criterio para el establecimiento de una fase más, ya se encontraba en etapas anteriores. Desde el Teatro Imposible, Kantor asociaba la idea de muerte a una espiritualidad, también presente en el Teatro Informal (Kantor, 2010b: 96), por considerar que el arte proviene de la actividad espiritual del ser humano y que afecta a su esfera psíquica e intelectual (Kantor, 2010b: 99). Reconoció que la idea de *La clase muerta* surgió por la visión de un aula vacía que en su memoria provocó la presencia espiritual de los alumnos ausentes (Kantor, 2010b: 146). Y en la misma época en la que declaraba diferencias entre *La clase muerta* y *Wielopole*, *Wielopole* se contradecía apuntando semejanzas. Consideró ambas obras el resultado de una misma inspiración basada en la exploración de los recuerdos y la memoria (Kantor, 1993: 142; 2010b: 145-146). En *La infame transición del mundo de los muertos al mundo de los vivos: ficción y realidad*, de 1980, sigue manteniendo la idea del Teatro de la Muerte, que no puede ser clasificado según ninguna categoría racional o pragmática ni ejercicio académico (Kantor, 1993: 149; 2010b: 192). Y en los ensayos titulados *La realidad de rango inferior* y *El lugar teatral*, ambos también de 1980, establece el Teatro de la Muerte como última etapa (Kantor, 1993: 124; 2010b: 166). Por estas razones se ha decidido considerar el Teatro de la Muerte la última fase de creación del autor y todas las obras a partir de *La clase muerta* pertenecientes a un mismo grupo, aunque se puedan percibir algunos cambios en su poética.

La siguiente obra de esta fase, por tanto, fue *Wielopole*, *Wielopole*. Se estrenó en 1980 en Florencia y contó con la colaboración de actores italianos por el convenio pactado entre la municipalidad de la ciudad y el Teatro Regional Toscano. La mayor novedad que introduce en su poética, aparte de la frontalidad espacial o la ausencia de texto preexistente, es la alta carga autobiográfica con la que construye la obra y por la que elabora el concepto de habitación de la memoria.

La autobiografía se presenta desde la elección del título, que reduplica el nombre de su pueblo natal. Además, los personajes son inspirados en su propia familia, entre los que cabe destacar a Marian, su padre, Helka, su madre o los tíos Karol, Olek, Stasio el deportado y Józef el cura. Y a los personajes, se suman diversos ritos como la boda, el

funeral, el viaje, la despedida, el regreso de la guerra, el manto, la muerte o el entierro, que por su carácter colectivo y familiar se aproximan también a la autobiografía.

Otra de las frecuentes declaraciones de Kantor donde poder hallar una contradicción se refiere a la intención de la obra. En algún momento afirmó que pretendía reconstruir los recuerdos de la infancia (Kantor, 1981b: 29) y en otro momento distinto que el interés de la pieza no se hallaba en la historia familiar sino en los mecanismos de funcionamiento de la memoria (Pérez, 1981b: 116).

Junto al entorno familiar, los diversos estados presentados gravitan alrededor de la guerra y la religión. La guerra se refleja en los personajes de los soldados, las muertes asestadas con las bayonetas caladas y la transformación de la puerta doble del fondo en un vagón cargado de soldados que parte al frente. Las numerosas referencias religiosas, como la pronunciación de fragmentos bíblicos, el canto en yidish, la crucifixión o la última cena hacen que sea la obra de carga más espiritual. La última imagen, en la que el rabino coge de la mano al cura, podría relacionarse con la biografía del autor, quien insistía a menudo en la armoniosa convivencia entre judíos y cristianos en Wielopole.

Si en el manifiesto de *El Teatro de la Muerte* aportaba la reflexión teórica sobre el empleo del maniquí y su utilización como modelo para el actor y en *La clase muerta* demostraba su práctica, en la puesta en escena de la nueva obra desarrolla con mayor complejidad el mismo tema. Aunque la presencia de maniqués es menor, elabora situaciones de confusión entre maniqués y personajes vivos más profundas. Y en la partitura se pueden apreciar abundantes descripciones donde el personaje es muñequizado, reflejo del fenómeno que se produce sobre la escena: los términos muñeco y títere aluden a su voz, su gesto, su movimiento, su inmovilidad, su apariencia general y sus acciones repetitivas. Ejemplo de la similitud con *La clase muerta*, a pesar de las diferencias, y de la relatividad de sus fases, es la consideración de ambas obras por parte de Kantor como la máxima manifestación del Teatro Informal (Kantor, 2010b: 39-40) y de la segunda obra como el resultado de la primera (Monleón, 1981: 11).

En 1985 estrenó *¡Que revienten los artistas!* en Nuremberg, de nuevo en colaboración con actores italianos. Una anécdota cuenta que su título fue tomado de la frase que exclamó una vecina de cuyo consentimiento dependía la realización de las obras de una galería de arte en París. El tema que despliegan las escenas parece tratar la condición del artista en oposición al poder (Miklaszewski, 2001: 164; Monleón, 1986: 36). En gran medida fue inspirado por la figura de Wit Stwos, escultor del retablo de la Iglesia de Santa María, en Cracovia. Por falsificar una firma con la que cobrar un dinero

prometido le quemaron las mejillas con un clavo (Kantor, 1986a: 40). Con su inclusión dentro del espectáculo no se pretende narrar su vida sino tomarlo como un personaje encontrado que es conducido desde el pasado y la muerte hasta el presente (Kantor, 1986a: 44).

La estructura se basa en una sucesión de acciones incoherentes, *sketch* o números escénicos que se intercalan en la cotidianeidad y se repiten hasta el agotamiento final. Kantor reconoció la influencia de la revista, del cabaret y del *happening* en estos aspectos (Kantor, 1986a: 40, 42). Por otra parte, encuentran su justificación en la galería de imágenes percibidas por un personaje a punto de morir, a través de su memoria. La superposición de planos espaciotemporales que caracteriza el fenómeno le inspiró a Kantor para elaborar su teoría de los negativos, sobre la que se volverá más adelante en relación con su poética. Este planteamiento guarda algunos puntos en común con la novela *El cuarto compartido*, de Zbigniew Uniłowski¹². Está muy lejos de ser un texto preexistente pero lo toma como modelo por emplear el recurso creativo del azar, situar al lector como testigo de la muerte constante del héroe y por presentir y describir el autor su propia muerte. Además, algunas figuras y acciones de la novela son tratadas como objetos encontrados, igual que la figura de Wit Stwoszcz (Kantor, 1986a: 42).

En el desarrollo de la pieza podrían establecerse cinco niveles escénicos. Aunque se superponen en el mismo espacio, cada uno de ellos se corresponde con un plano temporal. El primero equivale a la realidad presente y los cuatro siguientes a la memoria y el pasado. El primero está protagonizado por un moribundo en la cama junto a otros personajes que se están despidiendo de él. El segundo está protagonizado por tres versiones diferentes de la identidad del moribundo, con las que se confunde: él cuando tenía seis años montado sobre su cochecito, que representa su pasado; él vivo en el presente, obsesionado con comprobar su identidad; y el Mariscal Piłsudski, personaje mítico de Polonia por liberar y crear el nuevo país tras la Primera Guerra Mundial, montado sobre un esquelético caballo de batalla, que representa el sueño, la aspiración y el futuro hipotético del personaje cuando tenía seis años. A estas tres versiones se le podría añadir una más encarnada por el propio Kantor, presente en los márgenes de la escena, puesto que los demás parecen una proyección de su ser y su pensamiento. El tercer nivel está protagonizado por los cómicos ambulantes, cada uno de los cuales

¹² Zbigniew Uniłowski (1909-1937), narrador polaco que participó de una estética afín a la de autores como Edgar Allan Poe y a la categoría del grotesco. Entre sus novelas se pueden destacar *Veinte años de vida*, cuyo primer volumen se publicó en 1937, y *El cuarto compartido*, en 1932.

exhibe un objeto y una acción. El cuarto por Wit Stwosz, quien parece ordenar y desordenar las escenas con sus entradas y salidas, como si se tratara de la muerte de una Danza Macabra. Y el quinto por los soldados, que irrumpen en escena repetidas veces reforzando la presencia de la muerte.

Todos los personajes parecen estar muertos. Así lo sugiere la presencia del carcelero y enterrador, el viajero al que se embala al comienzo de la pieza y se le despide en su viaje al otro mundo para no volver a verlo hasta el final de la obra y la continua certificación de muertes por parte del médico Asklepios. Sin embargo, como era del gusto de Witkiewicz, todos los personajes que manifiestamente mueren después resucitan.

Además de los juegos de dobles e identidad, de exhibición de habilidades y de muerte y resurrección, podrían reseñarse otros momentos significativos en la construcción de la obra. Wit Stwosz mata a los personajes, los coloca en máquinas de tortura y organiza con ellos el *tableau vivant* del retablo de la Iglesia de Santa María. Pero los personajes se rebelan contra él: recobran vida, construyen un ensamblaje en el eje central de la escena con las máquinas de tortura y, mientras Stwosz convierte a la prostituta en Ángel de la Muerte y danzan, construyen una barricada que simboliza la resistencia y la libertad artística frente a la cultura de masas (Białko, 1997: 0:35:14-0:36:00; Skiba, 1997: 0:14:33-0:15:16).

Es posible que esta obra llame la atención por la ausencia de cuerpos artificiales. Sólo es posible analizar la presencia de una construcción plástica: el caballo esquelético del Mariscal. Aun así su interpretación resultará muy productiva para el tema de investigación y se compensa con la experimentación de numerosos mecanismos de muñequización. Los dobles, el automatismo, la frenética repetición, el *tableau vivant*, la integración de los personajes en marcos espaciales que resaltan sus cualidades plásticas, el cromatismo de su maquillaje y vestuario o el biobjeto en combinación con la transformación de los personajes en otros conducen a un intenso desarrollo del fenómeno. De ahí que en el Editorial de los *Cuadernos El Público* precedente al valioso estudio de Denis Bablet (1986) se afirme que aparecen “*casi con categoría de protagonistas a los objetos, un ejército de ortopedia (...) que abre la puerta de su teatro a la invasión de un mundo plástico que ha acompañado al creador durante toda su vida*”.

En 1986, Kantor impartió un seminario a doce alumnos italianos en la Escuela de Arte Dramático de Milán. Sus contenidos fueron recogidos y publicados con el título de

Lecciones Milanesas y desembocaron en la representación en el teatro de la misma escuela del cricotaje *Un matrimonio*. Como su título indica consiste en la escenificación de una boda, pero posee tres peculiaridades: trata de destruir todo tipo de ilusión, la ceremonia se funde con los esquemas del funeral y es llevada a cabo primero a la manera constructivista y después a la manera surrealista. A diferencia del anterior cricotaje, de carácter experimental y cuyos hallazgos se pretendían reutilizar en la siguiente obra, este posee una finalidad principalmente docente.

El constructivismo del primer modo de representación se puede percibir en la plataforma, la escalera y el pequeño muro de ladrillos que configuran la escenografía; en el obrero constructivista que descubre su pecho y calza una gorra; o en la lectura del manifiesto constructivista a través de la megafonía. La boda fúnebre se cierra con la unión de los dos novios a través de una cuerda que parece estrangularles y la construcción de un muro a su alrededor. La representación surrealista acentúa todavía más, si cabe, la presencia de la muerte. La escenografía está presidida por un ataúd del que van saliendo los personajes. La presencia militar parece gobernar el acto, en la que se puede destacar la aparición de un tanque (CRT, 1986: 39:55) como el que más tarde aparecerá en *Mañana será mi cumpleaños*. El desenlace termina con la transformación del ataúd en una mesa alrededor de la que se sientan los personajes para realizar un banquete grotesco.

Del mismo modo que la obra anterior, carece de la presencia plástica del maniquí. Pero la corporalidad circense que exhibe y la muerte que cruza la construcción de sus personajes da lugar a numerosos ejemplos de muñequización que servirán como ejemplos en el capítulo correspondiente.

Al año siguiente, en 1987, estrenó el cricotaje *La máquina del amor y de la muerte* en la “Documenta 8” de Kassel. En él colaboraron los actores italianos y Stanisław Rychlicki, de Cricot 2, y fue coproducido por el Centro de Investigación Teatral “Artificio” de Milán y el Museo Internacional de la Marioneta de Palermo. Para Heike Munder (2008: 79) se trata del mejor cricotaje de todos. Y Małgorzata Paluch-Cybulska (2015) repara en que a partir de él, Kantor se refirió a su teatro como el Teatro de la Muerte y el Amor, influido por un nuevo encuentro amoroso que marcó su vida.

La partitura va acompañada del subtítulo “Entre la Santa Abstracción y el Simbolismo excomulgado” y divide la acción en dos partes. El primer sintagma del subtítulo, “Entre la Santa Abstracción” se refiere a la primera parte del cricotaje, que evoca el montaje de *La muerte de Tintagiles* de 1938. El fondo de la escena está

cubierto por una puerta metálica que se abre hasta tres veces dejando ver a las tres sirvientas de la reina y la amenaza que suponen. Mientras tanto, el pequeño Tintagiles, sus dos hermanas y el maestro son manipulados por otros personajes. Los manipuladores representan una danza de sillas, que se podría analizar en términos de instalación plástica (Ferreyra, 2007: 26), y un juego de bastones que trazan figuras geométricas y parece ser un homenaje a Schlemmer. Finalmente, un personaje que representa la muerte agarra a Tintagiles, lo guarda en una maleta y lo saca fuera de escena para representar su muerte.

El segundo sintagma del subtítulo, “El Simbolismo excomulgado” se refiere a la segunda parte del cricotaje y se desprende del recuerdo de los inicios teatrales de Kantor. Si en la primera parte se centraba en la muerte, ahora va a partir del amor aunque conduzca también a la muerte. Una novia es conducida hacia el otro lado de la puerta, es decir, hacia la muerte, por dos mensajeros de la muerte. Y un niño, sobre un caballo esquelético, corre la misma suerte conducido por tres arpías. Ambos personajes se cruzarán repetidas veces en un sentido circular pero con distintas direcciones.

El interés de este cricotaje para el objeto de investigación se debe a dos razones principales. En primer lugar, por la cuantiosa e intensa presencia de cuerpos artificiales. Entre ellos se pueden enumerar: el esqueleto que se encuentra en el fondo del lateral derecho; el maniquí del novio que aparece al final de la pieza; la cabeza de caballo sobre el que monta el niño, cuyo cuello sobresale de una estructura de madera provista de ruedas; las sirvientas de la reina; y las marionetas de Tintagiles, las dos hermanas y el maestro. Las tres sirvientas de la reina son tres construcciones metálicas de gran escala que se corresponden con la descripción de los dibujos conservados del montaje de 1938. Franca Silvestre (1987: 22) las califica de supermarionetas. Los demás personajes del drama maeterlinckiano son construcciones esquemáticas de madera que, aunque conservan en cierta medida su antropomorfismo, son geometrizadas y recuerdan a las máquinas de tortura de *¡Que revienten los artistas!*

Kantor las calificó en la partitura de “*Esqueletos-construcciones de maniquíes*” (Kantor, 1991d: 76). En ellas predomina la línea recta incluso en la representación de los rostros. Por ejemplo, el de Berenguela, una de las hermanas de Tintagiles, está representado por una pieza oblicua respecto a la recta vertical del delgado tronco. El rostro de Igrena está compuesto por una forma rectangular de lados asimétricos y se puede distinguir fácilmente del resto por la utilización de las medias esferas a los lados del tronco para evocar los pechos. El viejo maestro Agloval posee un rostro ovalado y

plano sobre el que un pequeño triángulo invertido sugiere la presencia de la nariz. Tintagiles, el más pequeño de tamaño por su edad, además de tener representadas las extremidades y el tronco con delgadas líneas rectas, como el resto, posee una pequeña cabeza circular (CRT, 1987: 5:54). A escala real, están articuladas en cuello, hombros, codos, muslos y rodillas y son manipuladas directamente por las manos de los actores, que se colocan detrás de ellas y a la misma altura. Junto a estos peculiares títeres, habrá ocasión de hacer referencia a múltiples recursos de muñequización de los que hace uso dando lugar a una auténtica exhibición de *personajes efígie*.

La segunda razón por la que este cricotaje resulta de especial interés para la investigación es la recuperación de *La muerte de Tintagiles* de 1938 por el propio Kantor. Esta antigua obra fue su primera experiencia teatral y se desarrolló dentro del género de los títeres. La nueva obra, dos años antes del fallecimiento del autor, retoma aquella experiencia, la repite, la desarrolla y vuelve a recurrir al género de los títeres para la construcción de los personajes del drama de Maeterlinck. De este modo, en la historia de la evolución de su teatro traza un círculo donde el punto de partida se une al de llegada y sitúa en el centro la figura del títere. Teniendo en cuenta esto parece bastante indudable la importancia del género del teatro de títeres y del *personaje efígie* en el teatro de Tadeusz Kantor.

En 1988 estrenó la obra *No volveré jamás* en la Academia de las Artes, en Berlín. Su título recuerda a las palabras finales de *El retorno de Ulises*, de Wyspiański, donde el autor del texto afirmaba que nadie vuelve vivo a su juventud por segunda vez (Bablet, 1988: 53). Al mismo tiempo es posible que evoque un reproche de Kantor a su país por la falta de apoyo que sintió (Rosenzvaig, 1995: 91; 2008: 186). Una de sus peculiaridades más llamativas es la utilización de las obras anteriores como textos preexistentes, la mezcla de sus personajes, objetos y motivos en una única pieza y la inclusión del propio autor dentro de la fábula en calidad de personaje y desdoblado debidamente con su maniquí. Esto ha conducido a hablar de signos metasimbólicos, técnicas de collage, autohomenaje y testamento teatral. Sin embargo puede que se trate más de una recapitulación de su obra anterior y un intento de comprenderla (Fondevilla, 1989. 36)

En esta pieza los personajes se dan cita en una taberna a través de la memoria. Las escenas que desarrollan vuelven a desplegar el tema metateatral, el amor unido a la muerte y la guerra. Un feriante realiza un discurso oficial al que se opone la voz grabada de Kantor proponiendo una "*higiene existencial*" y la ocupación de una posición ínfima

por parte del artista puesto que “*debe estar siempre en el fondo porque solamente desde el fondo se puede gritar para ser oídos*” (Kantor, 1989: 7-8). Del mismo modo que los personajes de *¡Que revienten los artistas!* se rebelaban contra Wit Stwosz, los personajes parecen rebelarse aquí contra Kantor. Aun así, a diferencia de aquella obra el artista terminará venciendo esta vez (Bablet, 1988: 52). Justo después de su boda se retoma la obra de *El retorno de Ulises*. Marian, el padre del autor, surge junto al manto de Ulises por lo que podría establecerse una analogía entre ambos y un sesgo autobiográfico. El tabernero se transforma en Ulises, lucha contra los pretendientes y, sentado frente a Kantor escucha el epílogo de la obra de Wyspiański, construyendo una escena que recuerda al *happening* titulado *Encuentro con un Rinoceronte* de 1968 (CDT, 1989: 1:05:30). El desenlace comienza con la entrada de todos los personajes para amontonar los objetos escenográficos en el centro de la escena recordando la barricada final de *¡Que revienten los artistas!* Siete personajes con chaqué y bombines, dirigidos por uno más con chistera, realizan el “Gran Embalaje del final del siglo XX” (Kantor, 1989: 14). Este consiste en la ocultación de la barricada y de los personajes bajo una gran tela negra. De ella sobresale tan sólo una cruz que quizá represente la presencia de un pueblo borrado de la historia (Broch, 1989: 49). Los personajes con gorras representaban los burócratas del partido polaco (Sagarra, 1988) emparentados con el comunismo, mientras que el de la chistera representaba el capital estadounidense (Maslinska, 1993: 40).

En contraste con las obras anteriores se intensifica la presencia de la danza, la música y la lectura de textos y manifiestos a través de la megafonía. Además de reutilizar maniqués y cuerpos artificiales de obras anteriores introduce algunos nuevos como el maniquí de Kantor y el de su padre. Algunos mecanismos de muñequización empleados con anterioridad como los violinistas de *¡Que revienten los artistas!* sufren alguna variación. Y el automatismo y la repetición de movimientos que emplea, unidos al tratamiento del espacio, desembocan en una intensa apariencia de teatro mecánico en determinadas escenas.

En el mismo año, 1988, estrenó el cricotaje *Una lección muy corta* en el Instituto Internacional de la Marioneta en Charleville-Mézières. Fue el resultado de un mes de trabajo con los alumnos del Instituto, en su mayoría titiriteros y estudiantes del Instituto. El predominio de la metateatralidad destaca notablemente en esta pieza por cuanto el personaje del autor convive y discute constantemente con sus personajes y con otro autor. Aun así, los temas del amor y de la muerte siguen apareciendo de manera

inseparable. En la pieza se pueden apreciar tres grandes partes. En la primera, diversos personajes estrambóticos hacen su entrada y exhiben sus acciones cotidianas mientras una novia muerta entra repetidas veces siendo reprendida por el autor de la obra por adelantarse al momento previsto. La segunda parte presenta la disputa entre dos autores. El de la derecha, vestido a lo bohemio, es el autor de la obra que representan los personajes. El de la izquierda, con un atuendo más clásico, defiende el arte de las masas y para las masas. En medio de esta confrontación, el poeta enamorado recita unos versos para risa de los demás personajes, que se asoman a la ventana. La tercera y última parte supone un cambio escenográfico de perspectiva. La pared de fondo es girada de manera que el interior de la casa ahora es visto desde fuera, donde se sitúan los personajes a excepción del poeta enamorado, la novia muerta y el autor de la obra. Los enamorados bailan eternamente, al otro lado de la ventana, representando su propia muerte y el autor cae desplomado en el umbral de la ventana.

Salvo la presencia de una calavera sobre una percha no aparece ningún cuerpo artificial. En cambio los cuerpos de los personajes son intensamente artificializados. Destaca la corporalidad circense, la estética sonámbula de los personajes y el empleo del espacio para muñequizar a los personajes. Estos dos últimos aspectos pueden que sean de herencia maeterlinckiana. El giro de la pared del fondo, a través de cuya ventana se repite la acción de varios personajes, se transforma en una especie de retablo de títeres que observan los demás personajes, sentados en el suelo de fuera. Esta escena recuerda a una obra de Maeterlinck, donde las escenas del interior de una casa son contempladas desde fuera por los personajes. Una de las mayores aportaciones del cricotaje a la compañía, en este caso, fue la actriz Marie Vayssiere. Kantor la conoció en este cricotaje y la incorporó a la compañía para actuar en todas las obras mayores a partir de este momento, debutando desde la gira de *No volveré jamás*.

En 1990 estrenó el cricotaje *Dulce noche* en La Capilla de los Penitentes Blancos, en Avignon, dentro del Festival de la misma ciudad y en colaboración con artistas franceses de la Académie Expérimental des Théâtres. El tema navideño llama la atención por su excepcionalidad. Aun así sigue manteniendo algunas claves esenciales del teatro de Kantor.

El autor se basó en la leyenda polaca de origen profano según la cual los animales hablan a media noche el día de Noche Buena propiciando mala suerte a todos aquellos que escuchen sus voces. En sus ensayos recordaba cómo oía aquellas voces junto a su hermana y aguardaban un suceso importante (Kantor, 1993: 173). Emplea recursos

propios como el embalaje y explota sus juegos de duda entre la vida y la muerte. Algunas palabras de Platón y el tema de la Atlántida le respaldaron en la construcción de sus personajes muertos que cobran vida después de un desastre, sin pasado ni recuerdos y obligados a descubrirlo todo por primera vez (Kantor, 1993: 174, 176). Para Michał Kobiółka (1993c: 378) expresa el deseo de que la memoria no puede ser alterada por el “yo” sin intervención del “otro”.

A partir de una especie de *tableau vivant* formado por una serie de personajes inmóviles que van cobrando vida después de una catástrofe, recrea algunas escenas bíblicas inspiradas en el nacimiento y la muerte bajo la melodía de “Noche de paz”. Primero un personaje lleva al niño Jesús al portal de Belén. El niño es representado por una especie reembalaje hecho con telas y su portador, cuando lo deja en el portal, es embalado. Después, un judío es crucificado y fusilado, una cabeza es cortada en una guillotina y otra resiste el golpe de su hoja. Finalmente, un cañonazo termina con la vida de todos los personajes devolviéndolos a su estado inicial.

Los cuerpos artificiales empleados corresponden al niño Jesús y a la cabeza cortada por la guillotina. Los personajes resultan muñequizados por su sonambulismo fúnebre, se establecen ciertas analogías entre actores vivos y el maniquí de la cabeza y con la guillotina se vuelve a sugerir la transformación del espacio en un retablo de títeres. Aunque puede que no aporte nada nuevo a la poética de Kantor ni a su poética de la efigie, sigue aportando numerosos ejemplos de hallazgos anteriores. La frase pronunciada repetidas veces por un personaje acerca de que ha visto a un pájaro, quizá sea un homenaje a *El pájaro azul*, de Maeterlinck.

La última obra se tituló *Mañana será mi cumpleaños* y fue estrenada en enero de 1991 en el Teatro Garonne de Toulouse sin la presencia de Kantor, quien falleció el mes anterior. Antes de que esto sucediera tan sólo faltaba que Kantor uniera unas escenas con otras (Rosenzvaig, 1995: 108; 2008: 200) por lo que la obra fue preparada y terminada considerablemente por él. Andrzej Wełmiński encarnó el personaje de Kantor, imitando sus gestos, sus posturas, sus movimientos y hasta sus peculiares temblores de manos sobre escena, pero no porque hubiera fallecido el autor. Desde antes de que esto sucediera, ya se había decidido doblar a Kantor con un actor dentro de la ficción dramática (Paluch-Cybulska, 2015), como en la obra anterior se había hecho con un maniquí. La voz de Kantor registrada durante los ensayos fue proyectada a través de la megafonía (Kobiółka, 1993c: 365) y en su recuerdo se ubicó una silla vacía en un punto focal del escenario (Kobiółka, 1992: 337), como aquella que se colocó con

su nombre en una representación de *No volveré jamás* en Salerno a la que no pudo asistir (Parlagreco, 2010: 93).

El personaje que emula a Kantor indica en dos ocasiones al comienzo de la obra que supone un resumen de su teoría y método. La reflexión sobre el arte y la guerra parecen los dos polos temáticos de la obra, sin olvidar cierta referencia autobiográfica al formar el *tableau vivant* de un retrato familiar frente a una mesa o incluir al médico Klein.

La dimensión artística se despliega a través de la propia escenografía, formada principalmente por cuatro marcos pictóricos: uno en cada lateral y otro más al fondo, dentro del cual, más atrás hay otro de menor anchura. Los personajes posan inmóviles en su interior pero rompen la frontera pictórica en numerosas ocasiones entrando y saliendo a escena a través de ellos, moviéndose o interactuando con los personajes de fuera. La presencia de dos Meninas, una de estética clásica y otra pobre, como proponía Kantor, la aparición de María Jarema defendiendo la abstracción pistola en mano, o la referencia a algunos manifiestos del autor, como el de los Embalajes, refuerzan la metateatralidad de la obra. La Menina clásica parece competir con la pobre, adopta sus gestos de provocación como enseñar las piernas o danzar levantándose el vestido y supera su sistema de representación cuando muestra la estructura metálica que da forma cubista a su traje (Zajęzkowski, 2008: 0:56:57) que, según explica Jarema, representa la sustitución de lo carnal por lo geométrico.

La presencia de la guerra se hace patente a través de varios motivos. La chimenea sugiere las cámaras de gas. Jonasz Stern, un amigo judío de Kantor que salvó su vida haciéndose pasar por muerto en una fosa común (Rosenzvaig, 1995: 98; 2008: 191-192), aparece en calidad de personaje para relatar la anécdota que marcó su vida mediante un discurso verbal y mímico. Llama la atención esta escena por ser seguramente la más narrativa en la producción de Kantor. Su aparición anticipa decisivamente la entrada de los soldados en escena. Primero son alemanes que destrozan la escena y se enfrentan al personaje de Kantor, quien dice ser protegido por su imaginación, su pobreza y su muerte. Después, son soldados comunistas quienes sacan a Kantor de un marco pictórico y le torturan en el interior de otro hasta dejarlo desvanecido.

El desenlace de la pieza es anunciado con el desplazamiento del marco pictórico central hacia la izquierda del espectador, la aproximación de una puerta doble y corredera desde el fondo hasta el centro de la escena y una frenética exhibición de los personajes mezclados con monumentos circenses a la guerra y la muerte (Kobiałka,

1993c: 375). Finalmente, entre ellos se abre paso un cortejo fúnebre que porta a los hombros una madera rectangular en lugar de un ataúd y que es dispuesta en el primer término como la mesa de la última de cena de *Wielopole, Wielopole*. Las escenas de este funeral grotesco evocaron algunos aspectos del funeral real de Kantor (Kobialka, 1993c: 385), quien decidió incluir la escena de su propio entierro cuatro meses antes de morir (Paluch-Cybulska, 2015).

Además de los *personajes efigie* y sus variantes posibles, que siguen apareciendo profusamente en esta obra, pueden destacarse algunos elementos más al respecto. Por un lado, aparecen grotescos embalajes humanos. Por otro lado, los personajes militares son especialmente degradados. Y, finalmente, la estructura escenográfica dividida en cuatro marcos pictóricos por los que aparecen los personajes, violando la frontera que separa el arte de la realidad, recuerda al recurso de los pintores flamencos para representar la vida cobrada por las obras de arte. De este modo, el carácter plástico de su obra queda subrayado junto a su deseo de acceder hacia la realidad.

Después de este recorrido histórico sobre las etapas y obras de Kantor pueden extraerse algunas conclusiones. Su teatro posee una poética estable en continuo estado de evolución. Los textos de los autores de los que se sirvió ya recurrían a *personajes efigie* que pudieron inspirarle en su desarrollo personal. Muchos de sus hallazgos personales primero fueron experimentados a través de trabajos escenográficos y cricotajes. Y la presencia de *personajes efigie* estuvo siempre presente en su universo teatral, aunque teóricamente los tratase de manera dispersa y transversal hasta el manifiesto del *Teatro de la Muerte*. Por tanto, no sería descabellado elevar los recursos de la muñequización y el empleo del maniquí a categorías emblemáticas de su producción teatral.

3.3. Poética

De acuerdo con lo dicho en el apartado anterior puede afirmarse que la poética del teatro de Tadeusz Kantor se caracteriza por ser cambiante y fluida puesto que varía de dirección en múltiples ocasiones persiguiendo la realización concreta de diversas corrientes e ideas más personales que en el tiempo se abandonan, aplazan, retoman o desarrollan. Por tanto resulta un tanto complicado establecer el conjunto de principios estables que regulan su creación teatral. Pero dentro de un margen de variación y contradicción posibles se pueden aventurar algunas de sus líneas generales. Las

hipótesis al respecto se hacen pertinentes considerando la propia opinión del autor que, reflexionando sobre la evolución de su propia obra en la década de los 60 a través de los ensayos contra la forma, reconoció:

El nudo de la cuestión está en que cada cual tiene una homogeneidad diferente, que no aparece hasta que todos los hechos –o su mayoría- se han cumplido. Entonces pueden fijarse las intenciones y la dirección. Entonces, lo que estaba vivo, lo que era una aventura y una sorpresa, pierde el encanto y la fuerza de lo imprevisto y adquiere la importancia de las causas y los efectos (Kantor, 1984: 132)

En este apartado se pretende extraer aquella homogeneidad artística que mencionaba Kantor en la obra de todo autor y que no se manifiesta hasta la finalización definitiva de su obra. Muchos de sus aspectos seguirán conservando el encanto y la fuerza mencionados en la cita por no aspirar a explicarlos de modo definitivo. La intención principal es intentar simplemente un acercamiento a su teatro y, en particular, al planteamiento dramático en el que aparecen sus *personajes efigie*.

Existen numerosos trabajos donde la crítica ha intentado sintetizar las líneas generales de su poética. Entre ellos cabe destacar algunos por el rigor descriptivo y el acierto que alcanzan. Denis Bablet (1986), en los *Cuadernos El Público*, bajo el título “Tadeusz Kantor y el teatro Cricot 2”, no sólo plantea una valiosa periodización o una serie de antecedentes de su obra, sino que también analiza el carácter autónomo y heterogéneo de su poética y algunos de sus elementos como el texto, el actor, el objeto y el espectador. Michał Kobiąłka (1993c), en el aparato crítico preparado para su edición de los textos teóricos de Kantor con el título *A Journey Through Other Spaces. Essays and Manifestos, 1944-1990*, ahonda en su poética con una sólida precisión prestando especial interés a su relación con lo pictórico, al empleo del espacio y del tiempo y al juego de identidad que supone el desdoblamiento entre el “yo” y el “otro”. Marcos Rosenzvaig (1995; 2008), en sus libros titulados *El teatro de Tadeusz Kantor. El uno y el otro* y *Tadeusz Kantor o los espejos de la muerte*, una reedición del primero con pocas novedades más allá del título y algún breve capítulo, presenta notables coincidencias con el estudio de Kobiąłka y realiza algunas pequeñas aportaciones personales. Fernando Valls (2002), en su artículo titulado “Tadeusz Kantor alrededor de sí mismo” publicado en la revista *Quimera*, a pesar de su brevedad, aporta una interesante nómina de elementos, tópicos e imágenes recurrentes a través de su

evolución, una síntesis de sus rasgos más característicos y un esbozo de su proyección posterior en España. Fernando Bravo García, Josep María de Sagarra, Isabel Tejeda o Silvia Parlagreco, entre otros, publicaron la obra colectiva *Releer a Tadeusz Kantor (1990-2010)* con motivo del vigésimo año de la muerte del autor, donde se pueden hallar interesantes reflexiones como las que tratan sobre su relación con la pintura española, la importancia del objeto o la particularidad de sus rasgos estilísticos. Por último, Natalia Izquierdo (2013), en su artículo “Tadeusz Kantor: el francotirador del teatro. Una poética de ínfimo rango o el aura de lo desechado” publicado en *European Review of Artistic Studies*, interpreta que el concepto de rango inferior es el hilo conductor de su poética y aborda esta a través de los principios de la posmodernidad que pretenden derribar cualquier atisbo de representación, tradición o convencionalidad. Sin desatender estos trabajos, la poética teatral de Tadeusz Kantor que se plantea a continuación parte principalmente de los textos teóricos del propio autor para intentar mantener su esencia en la mayor medida posible.

3.3.1. Rasgos generales

La descripción de su poética podría partir de la enumeración de unos rasgos generales que apuntan a su concepción teatral. Su teatro tiende a un carácter anticonvencional, espectacular, antinaturalista, autónomo, abstracto y metafísico. La anticonvencionalidad es destacada por Kobińska (1993c: 312) cuando subraya la afirmación de Kantor en su ensayo *Para salvarse del olvido* de 1988 en la que interpreta su obra como una respuesta a la ideología oficial del siglo XX y una revisión de los valores tradicionales de la representación. En efecto, a lo largo de su carrera teatral se pueden hallar numerosas referencias contra cualquier tipo de tradición. Desde el Teatro Independiente entendía que “*la costumbre se transforma en un tic nervioso. Embota la sensibilidad*” (Kantor, 1984: 14). En los escritos fundacionales de Cricot 2 concebía el grupo como “*un golpe contra el teatro profesional, convencional e institucionalizado*” (Kantor, 1984: 219). Y posteriormente mantuvo las mismas ideas: en sus *Ensayos contra la forma*, después de haber teorizado el Teatro Informal, definía las convenciones como “*formas-corsé rígidas*” y “*fantasmas históricos*” (Kantor, 1984: 129), entendía que la creación es un fenómeno más allá de las normas (Kantor, 1984: 130) y en el manifiesto del *Teatro Imposible* afirmaba que la experiencia profesional provoca “*automatismos ingenuos y simplificados*” (Kantor, 1984: 229). Este

posicionamiento contra la norma, la institucionalización y la profesionalización responde a un planteamiento vanguardista. Aun así se muestra consciente del peligro de convertir la vanguardia en norma, califica la vanguardia normativizada de pseudovanguardia oficial y se declara enemigo de ella (Kantor, 1984: 33, 89).

El carácter espectacular de su teatro surge por el valor que otorga a la dimensión espectacular frente a la textual. Esto puede observarse desde su proceso creativo puesto que sus obras nacen sobre la escena, el texto se crea de manera procesual durante los ensayos y el resultado textual se encuentra más próximo a lo escénico que a lo literario. Además, intensifica los valores plásticos, visuales, rítmicos y pantomímicos obteniendo una suerte de pintura en movimiento. Incluso el valor de la palabra es explotado por su materialidad y su sonoridad.

Por naturalismo se entiende la corriente que pretende reflejar la realidad del ser humano con la intención de conocer y explicar su esencia de manera lógica. Su técnica se basa en el retrato de ambientes y la profundidad psicológica del personaje. Y se rige por tres principios: el de verosimilitud, según el cual el planteamiento debe cobrar apariencia de verdad recayendo dentro de los márgenes de lo probable y, en consecuencia, de lo creíble; el de ilusión, según el cual la representación debe aproximarse a la realidad de modo que sea percibido por el espectador como si fuera real; y el de identificación, por el que el espectador debe verse reflejado en escena y empatizar con el personaje. A menudo se han empleado las imágenes del espejo y de la fotografía para sintetizar sus características.

Kantor aceptaba el valor que tuvo el naturalismo en su contexto de aparición. En la sexta parte de *Lecciones Milanesas* afirmaba:

los hallazgos del siglo XIX no pueden ser borrados de la historia del teatro. Porque hay que tratarlos como tales, como logros respecto a la época anterior. Consistían en: aislar el destino del individuo, junto con su vida privada, sus dramas y tragedias íntimas, con su psicología privada (Kantor, 2010b: 251)

Su oposición al naturalismo se debe, en primer lugar, a un deseo de libertad creadora y de renovación para lo que es necesario rechazar las formas dramáticas consolidadas. De ahí que en 1955 formara parte del grupo “los nueve pintores”, de Cracovia, que se oponían al realismo socialista impuesto como estética oficial (Fondevilla, 1987: 52), y que calificara el teatro naturalista de viejo (Kantor, 1984: 87). En segundo lugar, se

debe a una desconfianza en su método a la hora de reflejar la realidad. Kantor está preocupado en conocer aquella realidad más allá de la aparente y piensa que para acceder a ella no se debe partir de la superficie. En este sentido, en los escritos del *Teatro Independiente* calificaba el naturalismo de artificial y ridículo por considerar ingenua la representación de un objeto o elemento por sí mismo (Kantor, 1984: 21). Y en *Desde el comienzo, en Mi credo fue...*, de 1990, reconoció estar siempre en contra de la representación de la realidad como un espejo porque pretendía que el arte fuera una respuesta libre y autónoma a la realidad (Kantor, 1993: 199).

Otros principios del teatro naturalista, aparte del conocimiento de la realidad a través de la propia realidad, fueron cuestionados a través de sus planteamientos teóricos. Rechazó la idea de que el teatro pudiera tener un valor utilitario, testimonial, cognitivo, doctrinal o de consumo (Kantor, 1984: 207-209). Calificó lo racional como “*ejercicios escolares*” (Kantor, 2010b: 192), el *pathos* unido a la solemnidad y la unidad de estilo como “*un aburrimiento total sobre coturnos*” (Kantor, 1984: 23) e interpretó sus propias representaciones como “*fotogramas de la memoria*”, no de la realidad. A estos rasgos sumó el rechazo de imágenes tomadas de la vida cotidiana, el psicologismo, la verosimilitud, la ilusión y la identificación tanto en el espacio como en las acciones y en los personajes.

La autonomía es una propiedad artística íntimamente relacionada con la oposición al naturalismo por cuanto rechaza la influencia de elementos externos que no pertenezcan a la obra de arte; es decir, un arte que rechaza las leyes de la vida y sólo responde a sus propias leyes. El carácter autónomo del teatro de Kantor se manifiesta en múltiples direcciones. La primera vez que reflexionó sobre la autonomía del teatro fue en relación al espacio. En los escritos del Teatro Independiente, acerca de la puesta en escena de *El retorno de Ulises* afirmó que el lugar teatral no debía funcionar como decorado sino como mundo cerrado en sí mismo donde todo es posible sin atender a las leyes lógicas de la existencia (Kantor, 1984: 22).

Desde los escritos fundacionales de Cricot 2, para después repetirlo a lo largo de sus diversas etapas, extendió la reflexión sobre la autonomía teatral en relación con el espacio hacia su relación con la vida, las instituciones y la literatura. Respecto a su relación con la vida, entendió que el teatro “*se envilece cada vez más como una estúpida reproducción de las escenas de la vida*” (Kantor, 1984: 29). Para él, el teatro “*no es un aparato de reproducción (...) sino que posee su propia realidad autónoma*” (Miklaszewski, 2001: 45) y si renuncia a sus propias leyes para tomar la vida como

modelo se convierte en una máquina o institución destinada a la producción en serie (Kantor, 1984: 30; 227). No concibió la escena como un lugar similar a la vida, sino como una habitación de la infancia (Kantor, 2010a: 246) o un altar de la memoria (Kantor, 1997a: 20), donde todo aquello que sucedía pertenecía al mundo del recuerdo y por tanto estaba regido por sus propias leyes: la repetición, la inversión, la deformación, el contraste y la repulsión.

La autonomía de su teatro respecto a las instituciones puede interpretarse de varias maneras. Según el pensamiento de Kantor, las escenas tomadas de la vida cuentan con un inventario cerrado que limitan la creatividad y la originalidad por lo que el teatro que se basa en su representación se convierte en una institución; es decir, un ente encargado de conservar sus propios preceptos y resultados. Él rechaza abiertamente esta función del teatro. Pero también rechaza las influencias de las instituciones en sentido literal. Por eso recurre a un elenco de actores no profesionales, rechaza financiaciones y subvenciones ajenas a la compañía, niega la cesión de los derechos de sus obras a otros directores y compañías y se intenta mantener al margen de los circuitos convencionales (Ferreyras, 2007: 57; Kantor, 1984: 236).

La autonomía del teatro en relación con la literatura se desprende directamente de su carácter anticonvencional y espectacular. La convención dramática establece una relación concreta entre el texto y el espectáculo por la que el primero debe ser soporte y guía del segundo y el segundo una traducción escénica del primero. Sin duda esta postura le otorga a la dimensión literaria una posición privilegiada. Kantor invierte la relación y privilegia la dimensión espectacular. Como ya se ha apuntado, tanto su proceso creativo como su resultado incrementan la espectacularidad y los valores escénicos. Hasta *La clase muerta*, incluida, se sirvió de un texto literario para sus representaciones. Pero nunca situó el texto en el centro del espectáculo, sino que lo igualó jerárquicamente al resto de elementos como pueden ser el espacio. Siempre se opuso al papel subalterno del teatro en su relación con la literatura (Kantor, 1984: 29, 57; 2010b: 51).

El carácter abstracto y metafísico se deduce lógica y coherentemente de su particular sistema teatral. Su desconfianza ante el naturalismo le aleja de la estética figurativa. En su lugar se despliega un extrañamiento a través de las formas, que son las encargadas de generar los significados. Con esto se pretende captar una realidad más allá de lo físico, de lo aparente y de lo exteriormente perceptible por los sentidos. El pensamiento lógico le cede su función interpretativa al subconsciente (Kantor, 1984: 21). Y, de esta manera,

activa la semántica de la forma explotada por el teatro posdramático y el sentido corporal del espectador teorizado por las estéticas performativas.

El carácter anticonvencional, antinaturalista y autónomo del teatro de Kantor genera un peculiar tratamiento de la imitación y la realidad. Estos son los dos grandes principios sobre los que se asienta la tradición teatral, basada en la representación de la vida y la naturaleza. Kantor poseía unas ideas originales, y contradictorias desde la óptica más convencional, acerca de estas dos categorías. Por tanto se podría incluir su producción dentro de los denominados modelos no representacionales.

3.3.2. *Un modelo no representacional*

Los modelos representacionales son aquellos que basan la construcción de una obra en la mimesis, entendiendo por esta la imitación de la realidad. Por consiguiente, presentan algo existente con anterioridad al espectáculo y obtienen el estado de copia. Cabe advertir, en cambio, que el concepto de mimesis posee una larga historia en la que fue adoptando diversos significados.

De hecho, José Antonio Sánchez piensa que la mimesis debería entenderse como una forma de canto y danza asociada a los ritos religiosos. Para llegar a esta idea repara en que en la antigüedad parecía aludir a la transformación de un ser en otro, por medio de la danza, en el marco de un ritual y que, incluso, Tatarkiewicz sugiere que en origen se refería a la expresión por gestos y sonidos (Sánchez, 2002: 16). No fue hasta Demócrito cuando se entendió la mimesis como la construcción de una fábula por medio de la imitación de la realidad. Aristóteles tomaría este último significado del concepto para la elaboración de su poética (Sánchez, 2002: 16). Y, finalmente, los intérpretes y comentaristas de la *Poética* aristotélica consolidarían el significado tradicional de mimesis que prevalece en la actualidad hasta el punto de no reconocerse otro. La interpretación preceptiva de lo que en un principio poseía un carácter meramente descriptivo no sólo elevó la mimesis a categoría indispensable de un canon ideal impuesto por las poéticas dominantes. También lograron que corrieran la misma suerte la unidad de tiempo y acción, el decoro, la verosimilitud o la causalidad lógica de la obra en relación con la realidad exterior.

Numerosos estudiosos, movidos quizá por una visión totalizadora, se han dedicado a defender incluso la omnipresencia de la mimesis en aquellas corrientes y autores teatrales que se declaraban abiertamente enemigos de ella. Robert Abirached, por

ejemplo, repasa las manifestaciones teatrales supuestamente opuestas a la mimesis y concluye con que es una propiedad ineludible. Excepto en el caso de Gordon Craig, aprecia que todos los demás se encargan más de adaptar la mimesis que de liquidarla (Abirached, 1994: 233). Concibe la dramaturgia simbolista como una contaminación “a contrario” del naturalismo que confirma definitivamente la necesidad de la mimesis (Abirached, 1994: 177). Define la práctica de Alfred Jarry como una mimesis devuelta a las fuerzas elementales (Abirached, 1994: 183). Al surrealismo le atribuye una antimimesis (Abirached, 1994: 314), un “realismo a contrapelo” (Abirached, 1994: 394) incapaz de existir sin su contrario o una mimesis de lo prerracional que, al fin y al cabo, no deja de ser una realidad aunque adquiriera otras formas (Abirached, 1994: 312). E interpreta el teatro del absurdo como una mimesis aristotélica invadida por lo irracional (Abirached, 1994: 381). Con este tipo de argumentos cualquier práctica escénica podría interpretarse como mimética y representacional. Pero resultaría útil aceptar la postura contraria para distinguir con justicia y claridad aquellos modelos teatrales que se asientan sobre un tipo de representación convencional inspirado en la mimesis tradicional y los que no.

Nietzsche fue uno de los primeros que cuestionaron el aristotelismo y pusieron en tela de juicio tanto el concepto de mimesis como los modelos representacionales de la realidad. En *El nacimiento de la Tragedia*, de 1872, consideró el teatro europeo una aberración por situar al doble del espectador sobre el escenario, por privilegiar la dialéctica de los personajes en detrimento de su corporalidad, por buscar su individualización y un conocimiento discursivo, lógico y racional del mundo. Y atribuyó a Eurípides y Sócrates la corrupción burguesa del teatro por anteponer lo apolíneo sobre lo dionisiaco que hasta autores como Sófocles se mantuvo en perfecto equilibrio (Abirached, 1994: 169; Lavatelli, 2008: 145, Sánchez, 2002: 15).

Las causas de esta crisis de la representación iniciada a finales del siglo XIX fueron múltiples. Abirached (1994: 420) enumera los totalitarismos, las quiebras de las ideologías, entre las que figura el cristianismo, y la esperanza vertida en el socialismo europeo. Para él, estos fenómenos históricos condujeron a la caída de la razón, el egocentrismo y la psicología, sin los cuales no se podía confiar en la mimesis ni en la representación de la realidad. Kantor expresó en algunas ocasiones la misma desaparición de la ilusión y de la obra de arte convencionalmente entendida después de las dos Guerras Mundiales (Kantor, 2010b: 289).

En el último tercio del siglo XX volvió a surgir la crisis de los modelos representacionales de mano del llamado teatro posdramático y las prácticas performáticas del arte. Lehmann (2013: 310) interpreta las nuevas circunstancias como una crisis fundamentalmente del tiempo a la que contribuyeron fenómenos sociales como el ritmo y velocidad de las grandes ciudades y los avances científicos, desde aquellos que indagaron en las complejas estructuras del subconsciente hasta las teorías de la relatividad o la teoría cuántica. Óscar Cornago (2001: 49-50; 2003: 84), en sus estudios sobre la nueva modernidad teatral, vincula el carácter no representacional a las filosofías neoestructuralistas que se centran más en los mecanismos de funcionamiento de la realidad que en sus significados y a los avances de la Microfísica, la Astronomía, la Física subatómica o las leyes de impredecibilidad e infinitud de un cosmos sin centro.

La premisa de que el teatro de Tadeusz Kantor se contrapone a los modelos miméticos y aristotélicos podría servir para continuar con la descripción de su poética. Desde el manifiesto del *Teatro Imposible*, Kantor definió la mimesis como una “coquetería pretenciosa” (Kantor, 1984: 236; 2010b: 117; 182) y mantuvo esta idea a lo largo de su evolución. Así lo demuestra en *El lugar teatral*, de 1980, cuando, haciendo recuento por vez primera de su evolución, afirma haber sentido siempre una aversión innata por la imitación (Kantor, 2010b: 173). Entre sus intenciones siempre predominó la creación frente a la imitación, la presentación frente a la representación y la libertad frente a la preceptiva.

En caso de aceptar la existencia de una mimesis en su creación teatral habría que remontarse a las prácticas anteriores a Eurípides. Por su intensa espectacularidad, su irracionalidad, su fomento de lo corporal, el recurso de gestos y movimientos abstractos y de rezos y canciones ritualescas por su contexto de origen, Kantor estaría más cercano a una mimesis primitiva, forma de canto y danza, que a una mimesis aristotélica o tradicional, entendida como imitación.

Tal vez no se pudiera esperar de otra manera por su pretendida anticonvencionalidad. Pero también debieron influir algunos factores contextuales muy similares a los enumerados anteriormente. En concreto, la experiencia de la Segunda Guerra Mundial y su recuerdo pudieron favorecer su desconfianza ante el ser humano, la lógica y la realidad (Kobińska, 1993c: 279; Rosenzweig, 1995: 17-18; 2008: 21; Tejeda, 2014).

Dentro de la indagación sobre el carácter no representacional del teatro de Tadeusz Kantor resulta más compleja su relación con la realidad. Mientras que en su poética rechaza el empleo de la mimesis entendida como imitación, no rechaza del mismo modo

el empleo de la realidad. A lo largo de su evolución reflexiona sobre ella y experimenta con ella en diversos sentidos dotándole de diferentes matices. Una vez más, emplea un concepto con varias funciones simultáneas entre sí y lo identifica con numerosos elementos dramáticos.

Desde sus inicios empleó la realidad no como objeto de imitación sino como un elemento encargado de generar un continuo juego de tensiones con la ficción dramática. Así puede comprobarse desde su fase del Teatro Independiente. En *Balladyna*, la realidad se identifica con el espacio escénico y la escenificación puesto que pertenecen a la vida. La ficción, por el contrario, se identifica con el texto literario escenificado aunque por su trama y sus personajes posee una considerable carga de realismo. Tanto la realidad del espacio y la escenificación como el realismo del texto sufren el ataque de la ficción por la aparición de Goplana y los elfos, personajes encarnados por formas escultóricas de estética abstracta y constructivista (Kantor, 1984: 26). A su vez, la ficción de estos personajes y del texto como elemento escenificado sufre el ataque de la realidad introducida puntualmente a través de un personaje ajeno a la pieza y más cercano a la realidad del espectador que a la del drama (Skiba-Lickel, 1991: 29). De esta manera genera una lucha antagónica entre ficción y realidad.

En *El retorno de Ulyses*, dicha tensión se puede observar a nivel estructural. El primer acto se concibió de manera realista, apelando al presente de la invasión alemana. El segundo se planteó de forma ficticia con la aparición de los pretendientes del mito. Y el tercer acto retomó el planteamiento del primer acto destruyendo radicalmente la ilusión lograda en el segundo (Kantor, 2010b: 24-25). Cabe observar, eso sí, una inversión en la relación entre realidad y ficción. Si antes, en *Balladyna*, se consideraba que la ficción irrumpía en la realidad, ahora es la realidad la que hace estallar la ficción (Kantor, 1984: 26).

En posteriores obras se puede observar el mismo tipo de tensión. Hasta *La clase muerta* la ficción es fácilmente reconocible en los momentos donde se hace uso de un texto preexistente y la realidad en los momentos donde desaparece dejando absoluto protagonismo a la escenificación. Y desde los escritos que acompañaron la creación de *Wielopole*, *Wielopole* explicó la necesidad de que la realidad incluyera en su interior su propia amenaza, es decir, la ficción o ilusión, puesto que esta sólo puede destruirse a través de su existencia (Kantor, 1981b: 20; 1993: 192).

La realidad en *El retorno de Ulises* sigue identificándose con el espacio pero con mayor intensidad. Esta vez, el espacio escénico es una habitación real destruida por los

efectos de la guerra, se emplean objetos escenográficos tomados directamente de la realidad, como por ejemplo un cañón, la rueda de un carro o el casco de un militar (Kantor, 2010b: 25), y en una de sus versiones un bastidor es girado para exhibir su realidad, la *ur-materie*¹³ de la que está compuesto el teatro (Kantor, 2010b: 156,168).

En determinados aspectos del mismo montaje puede apreciarse una nueva función de la realidad. En lugar de contraponerse a la ficción confluye con ella diluyendo sus fronteras. En el personaje de Ulises, por ejemplo, se superponen la dimensión ficticia, por la que se identifica al personaje con el héroe mítico, y la dimensión real, por la que se identifica el personaje mítico con un soldado alemán (Kantor, 1984: 21).

Uno de los momentos de la obra que más se recordó posteriormente fue cuando Ulises, sentado sobre el cañón, se gira hacia el público y dice que ha vuelto de Troya. El interés de este momento radica en la superposición de ficción y realidad mencionada. Mientras que el espacio, la escenografía y el vestuario del personaje sitúan la acción en la realidad presente, las palabras del personaje le sitúan en la ficción del pasado estableciendo una corriente entre ambos planos temporales (Kantor, 2010b: 189). Así resulta bastante factible el reconocimiento del pueblo polaco con el pueblo troyano y de la Alemania nazi con Grecia, o, lo que es lo mismo, entre pueblos invadidos y pueblos invasores. En consecuencia, la realidad no se encuentra sólo en el espacio y la escenificación sino también en el presente y la ficción no sólo en el texto y lo escenificado sino también en el pasado.

Atendiendo a las palabras empleadas por Kantor para analizar este fenómeno se puede sumar otra función más de la realidad y otros dos términos de identificación con la ficción y la realidad. Al terreno textual, mítico, pasado y escenificado de Ulises se refiere como la realidad de ultratumba (Kantor, 2010b: 189) o el mundo de la muerte, y al terreno espacial, presente y escénico, donde la llegada del personaje debe percibirse como algo real, como la esfera de la vida (Kantor, 1984: 15; 1993: 145). Por tanto, la realidad también se considera punto de llegada de la ficción, la vida se asocia a lo real y la muerte a la ficción.

En cuanto a las acciones de esta pieza formuló la teoría del “Realismo exterior”, donde atribuyó a la realidad una nueva función. Según esta teoría, las acciones son

¹³ Término que Kantor tomó prestado del alemán, tal vez en deuda con el constructivismo, para referirse a la ‘materia profunda’; es decir, tanto a la realidad de la escena o el fondo sobre el que se levanta la ilusión como a aquellos mecanismos y capas profundas que permiten un conocimiento más allá de lo aparente.

tratadas de manera superficial de modo que, por ejemplo, el hecho de estar sentado no significa más que estar sentado logrando mayor veracidad que cualquier otra interpretación más profunda o interior (Kantor, 1984: 15-16) como la que interpretaría la misma acción en clave de inmovilidad personal, espera o cansancio. La nueva función de la realidad, entendida de esta manera, sería por tanto la consecución de verdad. Se trata, sin duda, de una semántica de la forma muy afín al arte conceptual.

En el ensayo titulado *Realidad anexa*, de 1963, vinculado a la época del Teatro Cero, retoma y desarrolla la técnica anterior. Con el nombre que da título al ensayo designa la técnica que cuestiona el arte como simple ficción, reflejo o representación de la realidad (Kantor, 1993: 71) y que reivindica un arte que sea en sí mismo realidad, no representación sino presentación real. Consiste básicamente en la inclusión de la realidad dentro de la ficción en relación ya no de oposición o de confluencia sino de yuxtaposición. Su relación con el concepto de cero podría fundamentarse en la reducción de la ficción hasta el grado de realidad. Los medios para lograrlo son la sustitución del objeto artístico por el real, la intercambiabilidad entre actores y objetos, la exhibición del objeto en lugar de su veneración (Kantor, 1993: 72) y el empleo de lugares reales para la representación. El propio Kantor fue consciente de la relación de este peculiar manejo de la realidad con las prácticas del *happening* de los años 60 (Kantor, 1993: 73).

En etapas posteriores continuó empleando la realidad como una técnica opuesta al carácter representacional del teatro. En este sentido, durante el Teatro Happening consideró que el teatro era un campo aislado de la realidad donde esta no se transforma sino que se incorpora a la ficción artística (Kantor, 1971d: 22). Durante el Teatro Imposible justificó la inclusión de la realidad en el marco ficticio del teatro no con la intención de destruirla o transformarla sino de hacerla trascender hasta la esfera de lo imposible (Kantor, 2010b: 108). Y añadió algunas explicaciones acerca de la manera de unir arte y realidad. Debía llevarse a cabo sin lazos lógicos, sin explicaciones y sin representación para despojar a la realidad de su función útil o práctica (Kantor, 2010b: 108-109).

En los escritos que acompañaron la creación de *¡Que revienten los artistas!* añadió un matiz metafísico a sus teorías del Realismo exterior y de la Realidad anexa. Cuenta que una vez encontró un resplandor en medio de la tierra que no podía pertenecer a la realidad de la vida. Pronto descubrió que se trataba de un trozo de espejo roto sobre la tierra que reflejaba el cielo. Toma este fenómeno como metáfora del teatro por el que

apuesta (Kantor, 1986a: 47-48). La tierra podría identificarse con la vida real, el cielo con aquella realidad metafísica inalcanzable por medio de la razón y de los sentidos y el espejo con la posibilidad de incluir la realidad metafísica dentro de la realidad cotidiana. Llama la atención que emplee la imagen del espejo, tradicionalmente empleada por las poéticas realistas que se fundamentan en el reflejo de la realidad, para dotarla de un nuevo sentido. En lugar de proponer la sustitución de la realidad por su reflejo, como hace el teatro realista, propone la convivencia de la realidad con la ficción o, mejor dicho, la aparición de la realidad imperceptible en la realidad sensible, que es la misión principal del teatro (Kantor, 1986a: 51). Es posible que el trozo de espejo que porta uno de los personajes en *¡Que revienten los artistas!* haga alusión a esta nueva teoría sobre la realidad. En el mismo sentido, en los escritos del cricotaje *Dulce Noche* manifestaba pensar que la presencia de lo invisible existe en los límites de lo real (Kantor, 1993: 187).

En la década de los 70 encamina la relación entre lo real y lo ficticio hacia otra dirección. En el *Manifiesto 1970* formula la ley de reversibilidad por la que la realidad se debe convertir en irrealidad (Kantor, 1984: 213). Y en el manifiesto de *El teatro de la muerte*, de 1975, expresa el sentido contrario de la relación cuando afirma que “*el concepto de vida no puede reintroducirse en el arte más que por la ausencia de vida*” (Kantor, 1984: 243-244). Teniendo en cuenta la identificación de la vida con la realidad y de la muerte con la ficción, que se ha abordado anteriormente, la afirmación podría traducirse a la transformación de la irrealidad en realidad. Esta paradójica técnica cuenta con un largo aparato de reflexiones que parte de la consideración del teatro como una ficción construida por convenciones y artificios. El espectador, acostumbrado a este código y de acuerdo con un pacto de ficción, acepta la ficción como real. En cambio, percibiría la realidad dentro del marco de la ficción como algo irreal. Siguiendo esta línea de pensamiento son bastantes los teóricos que atribuyen a la falta de realidad la posibilidad de introducir la realidad dentro de un marco irreal por naturaleza como es el teatro.

Es bastante conocida la leyenda de aquel actor que murió realmente sobre un escenario. Ante la falta de ayes, aspavientos y excesos de teatralidad, el público interpretó que se trataba de una mala interpretación incapaz de crear la ilusión. Acostumbrado a aceptar la ficción y la ilusión teatral como algo real, negó la auténtica realidad. Sherry Tuckle denomina “efecto ELIZA” al mismo fenómeno estético, típico de la “cultura de la simulación”, por el que los seres reales son percibidos de manera

menos real que aquellos que pertenecen a un medio ficcional y que responden a su modo de construcción (Río, 2010: 10). José Luis García Barrientos expresa el mismo planteamiento cuando reconoce que “*la ilusión máxima, pues, no consiste en disimular la teatralidad de la representación, sino en elevarla al cuadrado*” (García, 2001: 147) o que “*el escenario más ilusionista es, como ya dijimos, sin duda, el que representa un escenario*” (García, 2001: 239).

En los escritos de 1980, coincidiendo con el montaje de *Wielopole, Wielopole*, la recuperación de la frontalidad y el abandono de textos preexistentes, Kantor propone que la práctica teatral se base en una multiplicación de la ficción (Kantor, 2010b: 194). La contradicción poética que supone frente a la combinación de ficción y realidad en busca de esta última puede hallar su justificación en el cambio de relación con el texto dramático.

Hasta 1980 había mantenido el empleo de un texto ajeno a la escenificación. En el pensamiento de Kantor, el texto se relacionaba con la ficción, la ilusión, la representación, el pasado y la muerte y la escenificación con el espacio real, la realidad, la presentación, el presente y la vida. Teniendo en cuenta el referente del texto la escenificación resultaba real. En cuanto su poética se desprende en 1980 del empleo de un texto preexistente, la escenificación pasa a tomar como referente la vida y frente a ella, ya no resulta real sino ficticia. Si no hay ficción, lo que hasta entonces había sido realidad pasa a convertirse en ficción. La posición de la ficción, ocupada hasta entonces por el texto, queda vacía y es ocupada por su opuesto: la escenificación. En ella, a causa de estos cambios, sólo queda lugar para la multiplicación de la ficción en distintos niveles. Tal vez sea así como nace el Teatro de la Muerte: a través de la desaparición del texto y de la ficción y de la transformación de la escena en un espacio de ficción que se multiplica en todas las facetas posibles.

Esta nueva concepción de la ficción es abordada por algunos críticos a través de lo que podría denominarse “la teoría de los espejos”, una teoría que apoya su explicación en la comparación del teatro de Kantor con *Las Meninas* de Velázquez. En el cuadro del pintor barroco aparecen varios niveles de ficción. En uno de ellos se encuentran las Meninas que, de acuerdo con las convenciones de la ficción pictórica, parecen ser el objeto de representación. En otro nivel aparece el autor, Velázquez, pintando un cuadro cuyo contenido se oculta a la vista del observador. Su inclusión dentro del cuadro implica una ficcionalización de la realidad y por una primera impresión superficial podría pensarse que el contenido oculto del cuadro retrata a las Meninas. Pero reparando

en la dirección donde confluyen las miradas tanto de las Meninas como de Velázquez, da la sensación de que está retratando al espectador del cuadro. En un tercer nivel aparecen retratados, de forma borrosa, el rey Felipe IV y su esposa Mariana en un espejo del fondo cuyo reflejo coincide con la posición del contemplador fuera del cuadro. Por tanto, las impresiones anteriores se desvanecen: son los reyes quienes están siendo retratados por Velázquez dentro del cuadro y quienes se encuentran fuera del mismo posando para aparecer en él.

Michał Kobiałka fue el primero en señalar la relación del teatro de Kantor con esta pintura española. Para él, la relación que establece la pintura entre el arte y el espectador o el autor y la audiencia es paralela al juego que genera Kantor entre el Yo y el Otro o, lo que es lo mismo, la realidad y la ficción, el cuerpo presente y la memoria pasada. Tanto la obra de Velázquez como el teatro de Kantor plantean un juego de espejos, reflejos y dobles donde la realidad se ficcionaliza y se multiplica en diversas dimensiones que comparten un único espacio (Kobiałka, 1993c: 350). Incluso la presencia de Kantor en escena durante el transcurso de sus obras podría equipararse a la de Felipe IV y su esposa. Igual que ellos, no participa en la acción pero sí figura como reflejo en el espejo o instigador de la acción (Kobiałka, 1993c: 352; Rosenzvaig, 1995: 58; 2008: 92).

Marcos Rosenzvaig se hace eco de la comparación de Kobiałka e intenta ir más allá. Equipara el escenario creado por Kantor con un espejo, un espacio ilusorio, un reflejo. Todo lo que sucede y aparece en él es ficticio como en el cuadro de Velázquez. En cambio Kantor aparece en los extremos del escenario. Él es real, como el autorretrato de Velázquez y el retrato de los reyes. Por tanto, propone la existencia de un segundo espejo, existente a los bordes del primero y más cercano a la vida (Rosenzvaig, 1995: 51; 2008: 85). Este juego de espejos en los que se multiplica la ficción podría ser ejemplificado con numerosos casos de las obras de Kantor. *Wielopole, Wielopole* podría interpretarse como el espejo multidimensional de las memorias del autor y de la historia de Polonia (Rosenzvaig, 1995: 58; 2008: 91). *¡Que revienten los artistas!* presenta un personaje doblado en cuatro dimensiones temporales, al menos, que coinciden en un mismo espacio y momento (Rosenzvaig, 1995: 52; 2008: 86): el personaje moribundo, que pertenece a la realidad presente; él mismo, cuya vitalidad hace pensar en un presente alternativo; él con seis años, cuya dimensión pertenece al pasado; y el Mariscal Piłsudski, que representa un futuro hipotético de su infancia. *No volveré jamás* exhibe una innovación en el juego de espejos. Ya no es exclusivamente la memoria de Kantor

la que se proyecta sobre el escenario, duplicándose en múltiples posibilidades, sino que es el mismo Kantor el que se proyecta sobre escena en forma de maniquí. Así invade el espacio ilusorio como si Felipe IV saliera del espejo (Rosenzvaig, 1995: 59; 2008: 92). *Mañana será mi cumpleaños* ofrece una complicación en el juego de espejos. Cada marco pictórico podría interpretarse como un espejo o reflejo de la realidad. La complicación surge en cuanto se tiene en cuenta el intercambio de personajes dentro de cada cuadro, la presencia de un cuadro dentro de otro cuadro o la duplicación de personajes tanto dentro como fuera del cuadro.

La combinación de los rasgos enumerados hasta aquí da lugar a una poética cargada de energía capaz de impactar racional e irracionalmente en el espectador. La intensidad de esta clase de poética es sintetizada por el autor en el manifiesto de *El Teatro de la muerte* al distinguir dos momentos en la historia del teatro. Los momentos de debilidad se asocian al organismo humano, sus leyes y la imitación. Los momentos de fuerza se asocian a la abstracción y a la creación artificial que suponen un momento de fuerza frente a la debilidad del otro (Kantor, 1984: 242).

Una comprensión exacta del teatro de Kantor debería tener en cuenta los pilares sobre los que asienta. Las formas parateatrales del juego, el ritual, el carnaval y el circo, junto a la estética del barroquismo, son algunos de ellos. Su estudio se ha reservado para el capítulo dedicado a la historia del *personaje efigie* por ser especialmente relevantes para su aparición. A continuación, en un nivel mayor de concreción, se analizarán las peculiaridades poéticas de Kantor en los elementos que tradicionalmente se han considerado constitutivos del género dramático: la acción, el texto, la palabra, el espacio, el público, el tiempo y el personaje, entre los que se añadirá el objeto y la realidad de rango inferior por ser dos categorías a las que concedió especial importancia.

3.3.3. *El texto*

Jorge Dubatti (2009: 126, 127, 127n) distingue tres tipos de texto en la creación de un espectáculo. El pre-escénico es de carácter escrito y existe con anterioridad a la puesta en escena. El escénico se desprende de cada puesta en escena, es efímero y sólo puede registrarse en soporte audiovisual. Y el post-escénico surge de la notación de la puesta en escena. Tradicionalmente el teatro se ha basado en la transposición de los signos verbales de un texto pre-escénico en el conjunto de signos no verbales de una

puesta en escena (Bobes, 1997: 108) que toma el texto como referente. La batalla que Kantor libra contra las convenciones le conduce a alterar esta relación del texto con el espectáculo.

En sus reflexiones nunca atacó ni se opuso al texto literario. Por el contrario, defendió su existencia y elogió la superioridad de su escritura frente a su escenificación. En la línea de los simbolistas pensaba que la literatura es más tangible y real que la vida misma por pertenecer al territorio de la imaginación, donde cualquier idea puede percibirse con mayor intensidad que fuera de ella. Frente a esta sensación de realidad alcanzada a través de la imaginación, la puesta en escena del texto literario le parecía una copia pobre, baja y mezquina que reducía la grandeza del drama (Kantor, 2010b: 160, 175). El teatro de Kantor, por tanto, más que cuestionar el texto literario cuestiona su empleo como texto pre-escénico en un sentido convencional. Atendiendo a la presencia del texto pre-escénico en sus espectáculos se pueden establecer dos grandes momentos en su evolución.

Durante un primer momento, desde el Teatro Independiente hasta *La clase muerta* con la única excepción del Teatro Happening, empleó un texto pre-escénico. Como se puede deducir de la periodización de su teatro, anteriormente realizada, durante el Teatro Independiente recurrió a textos literarios de Słowacki y de Wyspiański. Y a partir de la fundación de Cricot 2 empleó exclusivamente las obras de Witkiewicz, aunque en algunos aspectos se podrían reconocer las obras de Gombrowicz o de Uniłowski. A pesar de tratarse de textos pre-escénicos, procedió con ellos de una manera diferente a la tradicional (Kantor, 1984: 227, 229) y rechazó su reproducción a través del espectáculo (Kantor, 2010b: 51). En este sentido habría que interpretar su invitación a retorcerle el cuello a la literatura para superar la crisis teatral (Kantor, 1984: 277). Seleccionando y reestructurando algunas de sus ideas acerca del tratamiento del texto pre-escénico puede ofrecerse una breve síntesis al respecto.

La presencia del texto pre-escénico en el espectáculo es igualada jerárquicamente al resto de elementos dramáticos como pudieran ser el espacio, el objeto o el personaje (Kantor, 1984: 57). En vez de funcionar como un elemento principal al que los demás se subordinan con la intención de ilustrarlo, se iguala a ellos respondiendo a las mismas leyes (Kantor, 1971d: 23; 2010b: 151) pasando del estado de guía al de compañero (Cornago, 2001: 53; 2005a: 200). El texto viene a adquirir la condición de un objeto preparado o encontrado (Kantor, 1984: 58; 2010b: 160), un *ready-made* (Bablet, 1986: 18) que no es representado ni modificado por el espectáculo sino combinado con él sin

ninguna relación necesariamente lógica (Kantor, 1984: 34-35; 58). Así, la acción del texto pre-escénico y la acción del espectáculo se ejecutan de manera independiente, paralela y simultánea (Kantor, 1984: 14), pudiéndose reconocer la primera de ellas tan sólo en determinados momentos, elementos o conceptos de forma abstracta, fragmentada o descompuesta. De esta nueva relación entre la ficción del texto y la realidad del espectáculo surge un nuevo método (Kantor, 2010b: 161) por el que las dos dimensiones, texto y espectáculo, ficción y realidad, se presentan como dos sistemas autónomos e independientes que establecen un juego de tensiones entre sí (Kantor, 1984: 81; Kobiałka, 1993c: 289-290; Mariel, 2009: 370; Martín, 1983: 661; Vidal, 1983b: 88) y generan una intensa polisemia (Kantor, 1984: 228) muy del gusto de la posmodernidad.

Durante un segundo momento, a partir de *Wielopole, Wielopole*, Kantor abandona por completo el texto pre-escénico y literario en sus espectáculos. En su lugar recurre a otro tipo de materiales para la construcción y el desarrollo de sus escenas, como ya experimentó durante el Teatro Happening. En *Wielopole, Wielopole*, por ejemplo, predominan los episodios autobiográficos. En *¿Que revienten los artistas!* algunos elementos son tomados de *El cuarto compartido*, de Uniłowski, pero el texto no es reproducido en ninguna medida. En esta misma obra, cumpliendo la función convencional del texto, se pueden reconocer determinadas composiciones plásticas como el retablo de la Basílica de Santa María, de Wit Stwosz, o *La Libertad guiando al pueblo*, de Delacroix. Y en *No volveré jamás* se produce un fenómeno de intratextualidad o metasimbolización (Kowzan, 1997: 217-218) por el que objetos y personajes de obras anteriores funcionan como materiales preexistentes, reaparecen y se mezclan dando lugar a una nueva pieza.

Hasta aquí se ha esbozado la relación del teatro de Kantor con el texto pre-escénico. Desde otra perspectiva, cabe abordar su relación con el texto post-escénico o, lo que es lo mismo, la fijación por escrito del resultado final de sus montajes. Él mismo se encargó de dicha tarea y denominó “partitura” al texto resultante (Kantor, 2010a: 41).

Mariel Arreche (2008: 289n) señala que el término “partitura” aplicado a un espectáculo se refiere a la forma general de la acción, la precisión de los detalles fijados, el ritmo-dinamo, la velocidad, el tempo y la orquestación de las relaciones entre las diversas partes del cuerpo. Sus connotaciones musicales apelan a todo aquello que no es verbal, es decir, al texto escénico o a la dimensión espectacular del teatro. No es una negación de la escritura del drama, sino un nuevo tipo de escritura, afín al teatro

posdramático (Cornago, 2005a: 178), donde el texto final en lugar de ser un resultado unitario y jerarquizado (Cornago, 2001: 65) es un fenómeno secundario de la obra que se escribe directamente sobre escena (Sánchez, 2002: 36).

La escritura de un espectáculo en forma de partitura arranca de una tradición anterior. José Antonio Sánchez (2002: 39, 41, 78) traza algunas líneas de su historia. Su origen se enmarca dentro de la tradición wagneriana y simbolista, a finales del siglo XIX, cuando se empezó a desconfiar de la palabra. Su desarrollo se podría ejemplificar con los cuadernos de dirección de Stanislavski, quien se preocupó de codificar signos cinéticos, proxémicos o sonoros más allá de la costumbre del drama tradicional, o la definición que Max Reinhardt ofreció sobre el cuaderno de dirección como ‘partitura’ interesándose más por la construcción compositiva que por la psicológica. Su eclosión se produjo en las experiencias vanguardistas del primer tercio del siglo XX, como demuestran los trabajos de Meyerhold, que finalmente influyeron en las tendencias posdramáticas de la actualidad.

Las partituras de Kantor se presentan como una miscelánea de materiales empleados para la creación de sus obras organizados y distribuidos en actos, o partes, y secuencias. Tomando las partituras de *La clase muerta* y *Wielopole, Wielopole* (Kantor, 2010a) como ejemplos paradigmáticos, podrían sintetizarse algunas de sus particularidades. La más notable es la abundancia de paratexto, o material no destinado directamente a la escenificación sino al comentario (García, 2001: 45) y la construcción de la obra. En él se puede encontrar desde el resumen del texto pre-escénico empleado, hasta diversas reflexiones teóricas extraídas del cuaderno de dirección o el índice de secuencias del espectáculo que era facilitado al espectador antes de cada función.

Dentro del texto, propiamente entendido como aquel que se destina directamente a la escenificación, o la refleja, predominan las acotaciones, o notaciones sobre los componentes paraverbales y extraverbales (García, 2001: 45), frente al diálogo. Las acotaciones que más destacan de acuerdo con su función son las extradramáticas, no configuradas según el modo habitual de representación y, en concreto, las referentes a cuestiones técnicas o escénicas (García, 2001: 49). Milagros Ferreyras (2007: 59-60) observa que inciden sobre todo en elementos del diseño como la descripción de espacios, objetos y acciones y que aportan indicaciones interpretativas, sonoras y del funcionamiento de ciertos objetos y máquinas. La misma estudiosa repara en las frecuentes acotaciones que sustituyen las partes verbales del espectáculo presentando el

diálogo en forma narrativa; es decir, la sustitución del diálogo por acotaciones que cumplen una función diegética (García, 2001: 49).

Las acotaciones que más destacan de acuerdo con su referencia, por tanto, son las espaciales, que se refieren al decorado y la utilería. En cuanto a los personajes, destacan las acotaciones corporales, que aluden a su apariencia y expresión, y las operativas, que se refieren a su acción (García, 2001: 51). De ellos suele ofrecerse su exterioridad, su acción distintiva frente a otros personajes, su vinculación con un objeto u otras consideraciones conceptuales. Puede que todos los rasgos enumerados sean producto de la escritura del texto sobre la escena, de la concepción del texto como punto de llegada en lugar de partida y de un mayor interés por lo plástico, exterior y corporal que por lo verbal, interior y psicológico.

3.3.4. Autoría y dirección

El teatro convencional ha establecido siempre una dualidad entre la figura del autor y la del director. El autor se ha encargado del texto pre-escénico mientras que el director se ha encargado del texto escénico y el post-escénico, en caso de que este último existiera. Además, entre ellos ha existido una relación jerárquica. A menudo el espectáculo se ha limitado a traducir escénicamente el texto literario. En consecuencia, el autor ha ocupado una posición principal en el proceso creativo y el director una posición subordinada a él.

La relación del teatro de Kantor con el texto repercute directamente en este planteamiento. En un primer momento, mientras utilizó textos pre-escénicos para el montaje de sus espectáculos permitió la existencia de un autor literario. Por esta razón ha sido incluido dentro de la categoría de directores teatrales y, en concreto, a aquellos que proceden de otras áreas, como fueron las artes plásticas en su caso (Szydlowski, 1972: 98).

Ahora bien, al combinar la acción del texto pre-escénico con una acción autónoma y paralela que surgía del propio espectáculo, su universo personal emergía por encima del texto y su figura se reconocía como auténtico responsable del espectáculo. El propio Kantor entendía que “*el autor del texto no es el autor del espectáculo*” (Kantor, 1993: 127), sino el autor de una mínima parte de él (Kantor, 1984: 276; 1993: 127). Igual que el texto pre-escénico, el autor literario se convertía en un compañero (Sánchez, 2002: 154). De esta manera, la relación jerárquica entre autor y director era invertida,

ocupando este la posición y las funciones de aquel. La inversión jerárquica podría ilustrarse con la inclusión de autores como Schulz o Witkiewicz en el elenco de *La clase muerta* junto a los actores. Asimismo, la importancia concedida a la figura del director podría justificar su presencia activa tanto en los ensayos como en las representaciones abiertas al público.

En un segundo momento, con el abandono del texto pre-escénico a partir de *Wielopole, Wielopole*, abolió la figura del autor literario en su práctica teatral. Entonces pasó a ser el autor absoluto de sus espectáculos, disolvió la dualidad entre autor y director y se elevó definitivamente a la categoría de autor teatral. Dentro de la categoría de autores, pasó a formar parte de aquellos que dirigen sus propias obras y, al mismo tiempo, de aquellos directores que escriben directamente sus obras sobre la escena (Rosenzvaig, 1995: 73; 2008: 115).

3.3.5. La acción y la estructura

Por acción se entiende el conjunto de hechos que configuran la historia de una obra. En el teatro de Tadeusz Kantor, más que acciones en un sentido convencional, los analistas han detectado “*cuadros en movimiento*” (Pérez, 1981b: 116), pulsos y repeticiones (Skiba-Lickel, 1991: 65). Podría hablarse de “estados” (Alonso, 1981: 36), de acuerdo con la tendencia general del teatro posdramático, que toma el término de las imágenes pictóricas para aludir a la antinarratividad y a la aproximación a las artes espaciales (Lehmann, 2013: 119) recordando a las acciones simbólico-anímicas del expresionismo. El mismo Kantor escribía en la partitura de *La clase muerta*: “*Nos vamos a empeñar en no emocionarnos con la belleza descriptiva de las situaciones, sino en ver en ellas tan sólo estados, emociones, esencias de la realidad*” (Kantor, 2010a:105).

Dichos estados se presentan con una estructura abierta sin unidad, jerarquía (García, 2001: 77), linealidad, encadenación o lógica en relación con la realidad cotidiana. Incluso en determinadas escenas susceptibles de una disposición coherente, como la última cena y la crucifixión en *Wielopole, Wielopole*, se aplica una deliberada alteración del orden natural (Rosenzvaig, 1995: 78; 2008: 174). En el lugar de las estructuras tradicionales se puede reconocer un rizoma por el que las líneas compositivas del drama confluyen en perpetuo movimiento sin solución de continuidad. Todo ello puede

deberse a la búsqueda de un arte que, a diferencia de la vida y del viejo teatro naturalista, fuera autónomo y libre (Kantor, 1984: 87-88; 1993: 199).

Este tema ocupó un lugar destacado en las reflexiones de Kantor a lo largo de su evolución. Sobre todo se encargó de señalar sus efectos contra el drama tradicional. Desde un primer punto de vista y un primer momento de creación habría que considerar la existencia de dos acciones: una perteneciente al texto pre-escénico y otra al espectáculo (Kantor, 2010a: 105, 194, 196). En palabras de Kantor, la relación entre ellas, que se basa en el azar y la irracionalidad (Kantor, 1984: 58), rompe la lógica, las convenciones y las leyes de la vida (Kantor, 1984: 34-35), “*hace estallar el caparazón anecdótico del drama*” (Kantor, 1984: 228), coloca los acontecimientos en “*situación de ingravidez*” (Kantor, 1984: 231) y da lugar a una “*acción escénica pura*” (Kantor, 1984: 88).

Desde un segundo punto de vista, y a lo largo de toda su carrera teatral, deberían considerarse cada una de las acciones de manera independiente respecto a la otra. Incluso la acción del texto pre-escénico, mientras existió, adoptó el estilo personal de Kantor, por el que se alejó de los patrones lógicos de la vida y del teatro naturalista. Esta abstracción o desnaturalización de la acción, por medio de la fragmentación y la desorbitada simultaneidad, cumplió una doble finalidad. Por un lado, mostró la realidad con “*la forma de un envoltorio vacío*”, sin causas, consecuencias (Kantor, 2010b: 46) ni lazos biológicos, psicológicos o semánticos (Kantor, 1984: 115), entendiendo que era la única manera de introducirla en la esfera del arte. Por otro lado, sustituyó el reflejo de la vida por un contacto con lo que él denominó “*el fondo*”, “*la preexistencia*” o la “*Ur-materie*” (Kantor, 1984: 228). Si las acciones narrativas permiten un conocimiento de la realidad, este tipo de acciones permiten la indagación en capas más profundas de la misma realidad.

A partir de *Wielopole, Wielopole*, Kantor empezó a insitir en la memoria como clave interpretativa de sus acciones (Kantor, 1981b: 29; 1986a: 51; 1993: 197). Ello daría lugar a entender su teatro desde una perspectiva interna implícita por suponer un conjunto de visiones subjetivas, sueños, recuerdos e imaginaciones atribuibles al dramaturgo (García, 2001: 77), interpretación que también se podría aplicar a su concepción del espacio (García, 2001: 147-148), el tiempo (García, 2001: 116-117) y los personajes (García, 2001: 187-189). Pero, lejos de un carácter intimista, el propio Kantor especificó que no se trataba de mostrar su interior, lo cual termina

“generalmente en el manierismo y la coquetería”, sino de explorar los mecanismos de la memoria, el pensamiento y la imaginación (Kantor, 1984: 130).

El resultado más inmediato en el espectador no es la captación de un mensaje, sino la creación de un “*campo emocional*” (Miklaszewski, 2001: 136) cuyo enigma semántico envuelve la percepción en un juego (Huizinga, 1968: 167) más allá de lo racional. Al respecto se podría aplicar el sentido corporal de las estéticas performáticas (Fischer-Lichte, 2004: 73), por el que las acciones en lugar de representar acontecimientos los presentan apelando a un nivel de comunicación sensorial, emocional y físico (Cornago, 2005b: 135-136), afín a una concepción oriental de comunicación corporal (Valiente, 2000: 63). Ángel Inurria (1986: 76), y después Blanca Vega (2010: 6), expresó este fenómeno diciendo que la obra de Kantor “*llega a la mente a través de la emoción, y no al contrario*”.

3.3.6. *Temática*

A pesar de todo es posible distinguir cuatro grandes núcleos temáticos en su producción teatral a partir de la imaginería y los motivos empleados. Ninguno se desarrolla en solitario sino que aparecen combinados entre sí de manera simultánea. Y todos están atravesados o relacionados, directa o indirectamente, con la idea de muerte en alguno de sus significados posibles.

El primer núcleo, de corte existencial, se podría dividir en temas simples y temas compuestos. Estos últimos, a diferencia de los simples, siempre se presentan en oposición binaria con su contrario. Los temas simples son el destino, que se podría analizar en *La muerte de Tintagiles*; la memoria, en *La clase muerta*; o la identidad, en *¡Que revienten los artistas!* Los compuestos son el amor y la muerte, como se podría apreciar en *No volveré jamás*; la realidad y la ficción, en *Balladyna*; o el pasado y el presente, en *La clase muerta*. En todos ellos la infancia, “*realidad original, no deformada por la vida (...) Matière premiere de la vida*” (Kantor, 2010a: 87), desempeñó un papel crucial (Sagarra, 1990).

El segundo núcleo abarcaría lo temas de problemática real, social o política aunque de una manera diferente a la habitual (Kantor, 1981a: 44). La guerra, que se asocia a la muerte (Mahieu, 1983: 21; Mariel, 2009: 378) y es tratada con un fuerte componente antimilitar (Pérez, 1981b: 117), se puede destacar en obras como *Mañana será mi cumpleaños*. La religión, abordada en su dimensión mítica o con un intenso laicismo

(Pérez, 1981b: 116), se puede observar en obras como en *Wielopole, Wielopole*. La condición del artista, por otra parte, es una de las novedades de *¡Que revienten los artistas!*

El tercer núcleo responde a temas de carácter autobiográfico. Se despliega a través de determinados motivos como la propia infancia del autor, la figura del padre, la separación familiar o el encuentro amoroso. *Wielopole, Wielopole* tal vez sea una de las obras donde más se acumulen. Cabe advertir, eso sí, que la autobiografía fue simplemente utilizada en calidad de sustrato o materia prima para construir otras ideas más profundas ya que el propio autor reconocía que su vida no le interesaba a nadie (Fábregas, 1983: 30). Acerca de las imágenes tomadas de un contexto espacio-temporal concreto, como las relativas a su ciudad natal o la Polonia del momento, a menudo se ha insistido en su universalidad a pesar de su localismo aparente (Białko, 1997: 0:08:57-0:09:50; 0:09:58-0:10:48; Haro, 1983; Laborda, 1981: 56; Monleón, 1986: 37).

El cuarto y último núcleo temático podría recibir el calificativo de conceptual o metadramático. Se puede encontrar en aquellas obras donde la experimentación con algún elemento dramático se eleva a categoría temática. Por ejemplo, en *La sepia* se explora las posibilidades de desnaturalización de un texto pre-escénico, en *El loco y la monja* se halla una reflexión sobre el espacio, en el período del Teatro Happening se investiga la tensión entre el cuerpo humano y el cuerpo artístico o a través de las dos Meninas de *Mañana será mi cumpleaños* se podría detectar la oposición de estilos artísticos posibles.

3.3.7. Los signos auditivos: la palabra, el sonido y la música

La búsqueda de un teatro autónomo por parte de Kantor repercutió directamente sobre el empleo de la palabra. Seguramente sus primeras obras, hasta la fundación de Cricot 2, conservaran en cierta medida un discurso donde la palabra sirviera como soporte de la acción y la psicología de los personajes. Pero muy pronto comenzó a teorizar y aplicar alternativas a los planteamientos convencionales del lenguaje verbal. Durante el Teatro Informal apostó por sonidos inarticulados, murmullos, susurros, gemidos, sollozos, gritos, escupitajos, obscenidades y estructuras asintácticas (Kantor, 1993: 57-58). En el *Manifiesto del Teatro Cero* añadió la repetición e indicó la intención general de la transformación del lenguaje común: reducir las palabras a su valor fonético, disolver los lazos lógicos y eliminar el discurso (Kantor, 1984: 90, 125,

126). Se trataba, pues, de “*descomponer el lenguaje, encontrar la materia bruta del lenguaje*” (Quadri, 1986: 30). En su diario de dirección de *La clase muerta* desarrolló algunas de estas ideas. Entendió que la gramática es el soporte del teatro narrativo y de la ilustración. Al oponerse a él, buscó destruir y descomponer la gramática (Kantor, 2010a: 77-78). Así, en lugar de predisponer a la ilustración, pretendía activar el subconsciente y la asociación. Lo emparentó con el lenguaje informal, tomó como modelo el lenguaje asintáctico del balbuceo (Kantor, 2010a:79, 147) o de los niños (Kantor, 2010a:120-121), y se refirió a él como “*diálogo-simulación*” por reducir todo el valor semántico a la entonación (Kantor, 2010a: 207-208).

Una descripción más completa y sistemática de los rasgos lingüísticos en el teatro de Tadeusz Kantor debería distribuirse por planos y añadir a sus comentarios algunas observaciones de determinados críticos y aquellas que se pueden extraer directamente de sus espectáculos. Fónicamente, al sonido inarticulado se le podría añadir la distorsión de la palabra, ya sea mediante la artificialidad de su pronunciación o la prolongación de sus sonidos, por lo que su significado se hace comprensible tan sólo a nivel emocional (Skiba-Lickel, 1991: 53). Esta deformación integra a la palabra en el espectáculo como puro sonido (Eruli, 1980b: 55). Además, en algunos *happenings* como *La carta* o *Happening marino* y en las obras a partir de *No volveré jamás* la palabra se canalizó por medio de megáfonos, amplificadores y grabaciones. Dicho recurso, como el empleo de micrófonos en otras prácticas teatrales, destacaría la materialidad fónica del lenguaje (Cornago, 2001: 55).

Morfosintácticamente se incluiría la agramaticalidad en todas sus variantes posibles, que es la manera más directa de dislocar la lógica racional. Léxico-semánticamente, destacarían las injurias, los insultos, los términos malsonantes y el tabú, que atentan contra el decoro, junto al carácter asignificante de muchas palabras, por el que se convierten en el sonido ininteligible de una voz (Cornago, 2001: 64).

Pragmáticamente, aparte de la repetición que provoca una obsesiva circularidad, son varios los rasgos que se pueden señalar. El primero de ellos es la fragmentación. Mientras combinó un texto pre-escénico con la acción autónoma del espectáculo, el discurso de uno se intercaló con el de otro. Por la falta de encadenamiento y de lógica entre ambos discursos se generó una inevitable fragmentariedad discursiva. Pero en un momento posterior, cuando abandonó el texto pre-escénico y se quedó exclusivamente con la acción espectacular, los enunciados proferidos por los personajes siguieron resultando fragmentarios, incompletos e inconexos. Un segundo rasgo pragmático es la

intertextualidad o superposición de discursos. Cuando empleó un texto pre-escénico en sus espectáculos se produciría, evidentemente, por la alternancia de las palabras de un autor literario con las que surgían independientemente del espectáculo. Después se produciría por la inclusión de las palabras de otros textos dentro del espectáculo, como son las citas bíblicas en *La clase muerta* o el epílogo de *El retorno de Ulises* de Wyspiański en *No volveré jamás*. Un tercer rasgo es el predominio de la réplica, o intervención dialógica de extensión breve por parte de un personaje, frente al parlamento, que es el extenso. Para Skiba Lickel (1991: 53) la tensión entre las réplicas era la encargada de crear la masa semántica y rítmica del espectáculo. Un cuarto rasgo podría ser la mezcla de idiomas y lenguajes, como el polaco con el francés y el morse en *¡Que revienten los artistas!*, aportando diversas cadencias y musicalidades.

La descomposición del lenguaje en su materialidad, principalmente fonética, arranca de una tradición anterior. Por un lado fue una constante de diversas formas parateatrales. Las canciones, la pronunciación especial de determinadas palabras o la deformación verbal de determinados juegos dan cuenta de ello. Muy similar es la recitación ritual que, limitando los dominios del sentido lógico, pretende apelar al subconsciente del oyente y provocar un efecto transformador en él (Cornago, 2005a: 155, 172). Una parte del carácter grotesco del carnaval reside precisamente en la libertad de su lenguaje, basado no sólo en aspectos fónicos o morfosintácticos sino también en formas concretas como la injuria o el insulto (Bajtín, 1987: 381-384). También los antiguos circos ambulantes explotaron la dimensión física de la palabra (Rosenzvaig, 1995: 78; 2008:175).

Por otro lado, esta tendencia fue retomada durante las vanguardias históricas. Bastaría recordar la poesía expresionista de la resonancia, las “palabras en libertad” de Marinetti, la escritura fonética que ejercitó el dadaísmo, el automatismo surrealista, el grito orgánico de Artaud o la especial pronunciación por la que apostaba Meyerhold comparándola con el lento gotear del agua.

En todos los casos, incluidos el de Kantor, subyace una desconfianza en la palabra como instrumento de comunicación y conocimiento apropiado. Transforman el signo verbal en sonoro, desplazan su valor semántico y representacional hacia lo físico e inciden en la materialidad, la corporalidad y la espacialidad (Fischer-Lichte, 2011: 263) de lo que hasta entonces había sido simplemente algo psicológico. Dentro de las prácticas posdramáticas ha sido alguna vez denominado “*la estética del balbuceo*” (Koss, 2008: 339).

Igualados de este modo los signos verbales a los sonoros, cabe pensar en una independencia de la palabra respecto al actor. La palabra se percibe como un signo que pertenece más a la atmósfera que al interior psicológico del personaje. Junto a los sonidos repetitivos que evocan la utilización de una materia, como el continuo poner clavos en *Cricotaje*, las bolas de madera en *La clase muerta* o el mecanismo de las múltiples máquinas al ponerse en funcionamiento en diversas obras, la palabra contribuye a la creación de un ritmo inquietante y enigmático. La música recibe un tratamiento parecido al de la palabra. Canciones populares, marchas militares, salmos, plegarias, cantos hasídicos, vals y tangos configuran el repertorio. Siempre es grabada, voluntariamente deformada y repetitivamente reproducida en escena con amplificadores.

Es fácil caer en la idea de que la palabra en el teatro de Tadeusz Kantor no tiene importancia. Algunos críticos señalan que el idioma polaco no es una barrera para la comprensión de sus obras por la calidad de sus imágenes (Laborda, 1981: 56) y la gran capacidad de identificación que genera en el espectador (Umbral, 1981). El propio Kantor renegaba del público polaco porque al comprender los signos verbales se dejaban llevar por un pensamiento lógico y racional interpretando y juzgando de manera errónea sus obras (Skiba-Lickel, 1991: 53). Otros críticos ven en él una amenaza para el teatro por destruir la dialéctica ().

Sin embargo, convendría matizar algunas cuestiones. El teatro de Tadeusz Kantor no renuncia al valor de la palabra sino que iguala su importancia, como la del texto pre-escénico, al del resto de elementos dramáticos. El lenguaje verbal, en lugar de ser vehículo para la comprensión lógica y racional del drama se convierte en un elemento similar al sonido y a la música por sus cualidades plásticas, sonoras y materiales. Por tanto, en vez de exigir un proceso de raciocinio en el espectador exige una percepción sensorial y subconsciente donde en lugar de captarse significados se captan sensaciones.

3.3.8. *El espacio y el público*

El espacio se podría considerar el elemento dominante en el sistema teatral de Tadeusz Kantor por el lugar que ocupó dentro de sus reflexiones y su creación artística. Óscar Cornago (2005a: 181) lo interpreta como una condición indispensable para la exploración entre la ficción y la realidad que llevó a cabo, en concreto, durante la fase del Teatro Cero. Durante el Teatro Imposible, la esencia que daba lugar al nombre de la

fase residía en gran medida en el espacio (Kantor, 1986: 188-189). En 1980 Kantor le dedicó un ensayo, titulado *El lugar teatral*, a la evolución de su concepción espacial a lo largo de su carrera artística. Y en las *Lecciones milanesas*, que desembocarían en el cricotaje *Un matrimonio*, defendió el espacio no como un “*contenedor pasivo en el que colocar los objetos y las formas*” sino como el elemento principal de creación (Kantor, 2010b: 228). Tal vez no se pudiera esperar de otra manera viniendo de un artista que se dedicó también a las artes plásticas.

Siguiendo a García Barrientos (2001: 127-128), el espacio se divide en tres planos: el escénico, que es el lugar real de la escenificación y que repercute directamente en la relación con el público; el diegético, que es el lugar ficticio representado en el escénico; y el dramático, que es la manera específicamente teatral de representar el lugar diegético en el escénico y que puede ejercer ciertas influencias en la concepción del personaje. En la construcción del espacio dramático, a su vez, se distinguen los signos relativos a la iluminación, el decorado y el accesorio (Bobes, 1997: 159; Fischer-Lichte, 1999: 217; Kowzan, 1992: 189). La diferencia entre el decorado y el accesorio radica en la capacidad que tiene este último de ser manipulado y desplazado por el actor. Su importancia en la poética de Kantor merecerá un apartado independiente más adelante. Atendiendo a los rasgos concretos del espacio, la práctica teatral de Kantor podría dividirse en cinco grandes momentos.

En un primer momento representó sus obras en una escena cerrada, típica del teatro a la italiana, donde la escena, propiamente dicha y entendida como el espacio reservado a los actores, quedaba separada de la sala, que se reservaba al público. Así debió ser en *La muerte de Tintagiles*, donde concibió “*la escena como una caja, como un espacio enmarcado*” (Kantor, 2010b: 152). La relación entre actores y público, por tanto, se basaría en la oposición, la frontalidad, la ilusión y la identificación relegando al público a una función meramente contemplativa (García, 2001: 124-125).

Balladyna fue representada todavía en una escena negra. Pero introdujo tres particularidades que evolucionarían y se mantendrían durante bastante tiempo en el teatro de Kantor. La escena se planteó de manera abierta por cuanto los actores invadían en determinados momentos la sala (Skiba-Lickel, 1991: 29), integrando al público en la acción y favoreciendo el anti-ilusionismo y el distanciamiento (García, 2001: 124-125). En el espacio dramático se rechazó cualquier decorado que localizara la acción (Kantor, 2010b: 153). Y se buscaron diversas estrategias para destruir la ficción y la ilusión en nombre de la realidad, entre las que el espacio figuró como un elemento prioritario.

En un segundo momento, con *El retorno de Ulises*, renunció por completo al espacio escénico tradicional, al que terminaría denominando “*edificio de inutilidad pública*” (Kantor, 1984: 237). La obra mencionada fue representada en una habitación real destruida por la guerra. Su elección quedó justificada por las circunstancias políticas, que obligaban a representar en la clandestinidad (Kobiałka, 1992: 329). Pero Kantor seguiría eligiendo más tarde este tipo de espacios para que sus obras fueran percibidas dentro de la realidad (Kantor, 1984: 186; 1993: 75; 2010b: 110, 112, 159, 162, 167). La separación entre los actores y el público, que se sentaba en sucios paquetes de yeso, cal y arena (Kantor, 2010b: 179), quedó abolida, por lo que Kantor calificó la obra de ambiente (Kantor, 1993: 120).

El espacio dramático se configuró de manera realista, simbólica y autónoma, tres rasgos que se mantendrían en su producción a partir de entonces. El realismo se hizo patente tanto en el rechazo de bastidores, puertas y salidas exteriores de la escena (Kantor, 1984: 18), como en el empleo de objetos tomados de la realidad o la ostentosa exhibición de la artificialidad teatral (Kantor, 1993: 135; 2010b: 163-164, 167-168, 234-235). En estas decisiones sería posible reconocer una denuncia a la falsa representación de la realidad a través del arte, similar a “la clausura de la representación” teorizada por Derridá. Al mismo tiempo, y sólo de manera aparentemente contradictoria, la escenografía, en lugar de cumplir una función decorativa o utilitaria (Kantor, 1984: 232- 233) encerró valores simbólicos. Por ejemplo, una escalera no conducía a ningún lado sino que evocaba el ascenso y la caída (Kantor, 1984: 22) o una extraña superficie en el fondo que emitía inquietantes sonidos a través de su movimiento se relacionaba directamente con la muerte (Kantor, 2010b: 24). La autonomía en la concepción espacial se manifestó en declaraciones del autor donde defendía el escenario como un mundo cerrado que existe por sí mismo (Kantor, 1984: 22). El espacio, del mismo modo que los estados, el tiempo y los personajes de sus obras, se corresponden con la visión interna y subjetiva del creador, que es regida por sus propias leyes, ajenas a la realidad, como se empezó a hacer desde Auschwitz y las teorías de Einstein y Heisenberg cuestionando los conceptos tradicionales de representación (Kobiałka, 1992: 329-330). En cambio, la proyección de dichas visiones hacia el exterior supone su irrupción en la realidad, a la que pertenece de algún modo, (Kantor, 1993: 140-141; 2010b: 297) haciendo perceptible aquello que cotidianamente resulta imperceptible en una suerte de metafísica (Kantor, 1993: 134). Kantor desarrolló posteriormente estas ideas con la denominación de “*espacio mental*” en *Santa Juana*

(Bablet, 1986: 13; Kobińska, 1993c: 280; Rosenzweig, 1995: 55; 2008: 87) y de “*espacio invertido*” durante sus diseños para *El rinoceronte* (Kobińska, 1993a: 6). Su presencia en la escena, que se puede observar desde el Teatro Happening o *Hermosos y macacos*, refuerza la introducción de su visión interna en la realidad exterior.

Respecto a la relación con el público continuaría la línea iniciada en *Balladyna*. Siguió integrando a los espectadores en la obra por medio de la unión entre la sala y la escena. Pero a través de la elección de un espacio y una escenografía reales añadiría la intención de que dejaran de sentirse confortables y seguros, de que asumieran una responsabilidad y de que pasaran de contemplar el teatro, como quien se sitúa delante de un cuadro, a vivirlo (Kantor, 1984: 13, 17, 18; 1993: 75; 2010b: 170, 259).

En un tercer momento, desde la fundación de Cricot 2, el mayor cambio se originó por contar con la galería Krzysztofory como lugar fijo de representación. En realidad, este espacio escénico era una bodega gótica del siglo XIV situado en el centro de Cracovia y reconvertido en galería de arte del “Grupo de Cracovia”, al que perteneció Kantor. Su forma alargada en forma de pasillo ofrecía una escena abierta, en la que resultaba imposible separar a los actores del público, para quien tenía poca capacidad. Las mesas de café, jazz y dancing funcionaron como modelo espacial por constituir una realidad auténtica e impedir la neutralidad y la pasividad del auditorio (Kantor, 1984: 30). Por estas razones, a pesar de ser un espacio cerrado y más convencional que el anterior, se concibió como “*prolongación de la calle*” (Sánchez, 2002: 152).

Al espacio dramático realista, simbólico y autónomo, en el que se experimentaron las posibilidades conceptuales del armario (Kantor, 2010b: 203-204) añadiría la peculiaridad de entrar en contradicción con el espacio diegético. Es decir, buscó la incoherencia entre el espacio facilitado por el texto pre-escénico y el empleado para el espectáculo (Kantor, 2010b: 178, 195), de manera análoga con la incoherencia entre la acción del texto y el espectáculo. De este modo obtuvo un espacio múltiple y simultáneo por representar varios lugares al mismo tiempo (García, 2001: 130-131), aunque con la particularidad de estar superpuestos el uno al otro y no poderse delimitar.

El público de la galería Krzysztofory era dispuesto en forma de “*ele*” junto a las paredes por lo que se permitía una perspectiva frontal o lateral respecto al espectáculo. Unas veces fueron acomodados en sillas alrededor de mesas, otras en filas de sillas y otras en gradas de varias alturas. En cualquiera de las disposiciones, la relación con el público basada hasta entonces en la integración pasó a basarse en la provocación (Kantor, 1984: 125; Mariel, 2009: 373). En *En la pequeña mansión* los actores ejecutaban sus

papeles entre el público y buscaban a ciertas personas en él (Kantor, 1984: 52-54), en *El loco y la monja* dirigían preguntas a los espectadores, los tomaban como testigos (Kantor, 1984: 99-100) y les escupían (Quadri, 1986: 34, 37).

Mención aparte, durante este momento, merece el tratamiento espacial en *El loco y la monja*. En esta obra, perteneciente al Teatro Cero, se pretendió reducir al mínimo todos los elementos dramáticos. Con esta intención la escena fue ocupada por la Máquina de aniquilamiento, un conjunto de sillas plegables que se abrían y cerraban a través de un mecanismo de cordones. Las reducidas dimensiones de la escena contrastaban con el considerable tamaño de la máquina (Kantor, 1984: 83), por lo que el espacio realmente dedicado a la actuación resultaba considerablemente minúsculo. Los actores quedaban obligados a representar sus papeles en los márgenes del espacio escénico, y no con pocas dificultades (Kantor, 1984: 85). Kantor comparó esta reducción del espacio dramático con la acción cotidiana de barrer, por la que los elementos quedan desplazados al margen (Kantor, 2010b: 76). Pictóricamente la comparó con la técnica del borrado, por la que los elementos eliminados se siguen percibiendo (Kantor, 2010b: 75). Y actoralmente lo vinculó con sus teorías de la “no interpretación” o la “interpretación a hurtadillas”, por la que el actor queda en un plano espacial secundario.

En un cuarto momento, durante el Teatro Happening, volvió a retomar la búsqueda de espacios escénicos reales, no convencionales e incluso inhabituales. La intención seguía siendo introducir la ficción en la realidad, como ya hizo con *El retorno de Ulises*. Pero, de acuerdo con las convenciones del género, logró la coincidencia absoluta entre el espacio escénico y el espacio dramático por realizar directamente sus acciones en lugares reales sin intervención previa. En consecuencia, de rebajar la separación entre sala y escena pasó a eliminarla por completo. *Gran Embalaje* se realizó en las diferentes salas de un local en ruinas por la que debía desplazarse el público, *La carta* por las calles de Varsovia desde la oficina de correos a la galería Foksal, *Panorámico del mar* (*Panoramiczny happening morski*) en una playa del Báltico en la localidad de Lazy y *La gallina acuática* en un asilo, una prisión y una casa de pobres, por citar sólo algunos ejemplos.

La adecuación de esta clase de espacios a los objetivos de Kantor le llevó a representar algunas de sus obras anteriores en lugares similares. Por esta razón pudo verse *La sepia* en una cafetería (Kobiałka, 1993c: 282) o *En la pequeña mansión* en una lavandería. Del mismo modo, las obras del siguiente período, el Teatro Imposible,

mantuvieron esta clase de espacios escénicos (Kantor, 1984: 186; 2010b: 110, 112), a cuya justificación se le añadió el ingrediente de imposibilidad. *El Armario* se llevó a cabo en los Alpes, un casino y un salón y *Hermosos y macacos* en un guardarropa, al que denominó “instalación” (Kantor, 2010b: 181).

La indistinción entre espacio escénico y dramático y entre sala y escena, condujo inevitablemente a una nueva relación con el público. Ya no se buscaba su integración ni su provocación, sino su participación. De ahí que en *Cricotaje* el espacio fuera cubierto progresivamente de jabón y de macarrones hasta llegar a cubrir a los espectadores (Kantor, 1984: 141-142); en *La carta* se desplazara al público hacia los extremos de la sala (Kantor, 1984: 161), como antes se hizo con los actores en *El loco y la monja*; o que en *Panorámico del mar* los espectadores tuvieran que crear el *tableau vivant* de *La balsa de medusa* de Géricault (Kantor, 1984: 167), disponer periódicos en la arena a modo de plantas (Kantor, 1984: 169) o terminaran embadurnados en la misma materia pegajosa con la que interactuaban los actores (Kantor, 1984: 170).

El quinto y último momento puede detectarse a partir del Teatro de la Muerte, con el que Kantor reaccionó contra sus propios planteamientos anteriores. Con el argumento de que el público se había acostumbrado a los espacios escénicos reales y había empezado a percibirlos de manera ficticia (Kantor, 2010b: 200), estableció una regla de equivalencia y entendió que la mejor manera de que sus obras siguieran siendo percibidas de manera real era recuperar la convencionalidad de sus primeros tiempos. Además, pasó a entender que “*los únicos que están verdaderamente vivos en este teatro son los espectadores*” (Kantor, 2010a: 241); es decir, pasó a concebir a los actores como seres muertos, pertenecientes al plano de la ficción, el pasado y la memoria, y a los espectadores como seres vivos, pertenecientes al plano de la realidad, el presente y el cuerpo físico. Por tanto, la escena se convirtió en el mundo de los muertos y la sala en el mundo de los vivos que, necesariamente, había que separar por pertenecer a dos dimensiones diferentes (Kobiałka, 1993c: 316).

La clase muerta todavía se estrenó en la galería Krzysztofory. Si la disposición de la sala invitaba a la integración del público en el espectáculo, la relación establecida con él pasó a basarse en la oposición, ya que los actores dejaron de mezclarse con él, de apelarle y de provocarle. Desde *Wielopole, Wielopole*, los espacios escénicos elegidos se correspondieron con el tradicional teatro a la italiana por lo que también la disposición de la sala pasó a basarse en la oposición, de acuerdo con la línea de algunas experiencias vanguardistas como las veladas futuristas (Lista, 2000: 165).

Pero más allá de la simple convencionalidad espacial que separa la sala de la escena o los actores del público recurrió a otras estrategias para aumentar esta oposición. Por ejemplo, en algunos montajes de *La clase muerta* se tendió un cordón en el primer término de la escena, parecido a los que marcan el límite de cercanía respecto a un cuadro. Bobes Naves (1997: 429-431) habla de dos tipos de perspectiva en el diseño del espacio dramático. En la perspectiva paralela las paredes del lugar fingido coinciden con las del escenario. En la perspectiva oblicua, por medio de un giro de cuarenta y cinco grados, el ángulo recto formado por dos paredes del lugar fingido coincide con el fondo del escenario, rompiéndose la contigüidad entre sala y escena. También en algunos montajes de *La clase muerta* se acentuó esta ruptura girando hasta noventa grados las paredes del supuesto lugar fingido respecto al escenario, de modo que el ángulo izquierdo del lugar fingido, según el espectador, coincidiera con el ángulo derecho de la escena. Y la barricada final de *¡Que revienten los artistas!*, en posición frontal respecto al público, podría interpretarse en el mismo sentido de oposición.

Respecto al espacio dramático, Kantor desarrolló sus nociones anteriores de autonomía espacial, espacio mental y espacio invertido. En *La clase muerta* el espacio representado era un aula al que los personajes regresaban instantes antes de morir en una especie de viaje mental e interior. El aula, por tanto, dentro de la ficción del drama, no era un lugar real sino imaginario, que tan sólo existía en la mente de los personajes. Era la memoria (Kantor, 2010a: 29, 198). En *Wielopole, Wielopole*, partiendo de estos mismos planteamientos (Kantor, 1993: 142; 2010b: 209), comenzó a referirse al espacio escénico como “altar” (Kantor, 1993: 156) o “habitación de la memoria” (Kantor, 1993: 144; 2010a: 248) por ser el lugar en donde se invocan los recuerdos y cobran una corporalidad, como “habitación de la imaginación” (Kantor, 1997b: 150-151; 2010b: 275) por ser un espacio inmaterial donde todo es posible o como “habitación de la infancia” (Kantor, 1993: 157; 2010a: 246) por ser la etapa correspondiente al pasado, en la que se centran los recuerdos, en la que la imaginación rebasa los límites de la realidad y es posible defenderse del exterior (Kobińska, 1993c: 373).

Antes del Teatro de la Muerte se podía reconocer una superposición de tres planos espaciales en las obras de Kantor. Al espacio escénico real se superponía el espacio diegético del texto pre-escénico y, al mismo tiempo, el espacio dramático creado por su visión subjetiva que poco o nada tenía que ver con los dos anteriores. En *La clase muerta* el espacio escénico se podría reconocer en la galería Krzysztofory, el diegético en el planteado por el texto pre-escénico de Witkiewicz y el dramático en el aula

representada por los pupitres escolares. Pero a partir de esta obra es posible reconocer una multiplicidad de planos espaciales dentro del nivel dramático, superpuestos unos a otros de manera simultánea, que se le deben a la proyección subjetiva de Kantor y de los personajes. Así, el aula se reconoce al mismo tiempo como un campo exterior cuando los personajes dan vueltas a los pupitres con sus mochilas.

A partir de *Wielopole, Wielopole*, con el abandono del texto pre-esénico, podría dejar de reconocerse el plano espacial diegético. A pesar de esto, el espacio dramático figurado por el espectáculo sigue caracterizándose por una superposición simultánea de planos, entre los que cabe señalar un denominador común: la barrera que establecen frente a la vida y los espectadores, una metáfora del proceso creativo (Kantor, 1986a: 43; 1993: 151-152). El espacio, que en principio representa el interior de una habitación, se identifica con un mar agitado cuando los personajes entran agarrados a una mesa (Kantor, 2010a: 310; Zajaczkowski, 1984: 1:03:29-1:04:04) o con cementerio cuando un personaje transporta arena en una pala de un lugar a otro (Kantor, 2010a: 271, 317; Zajaczkowski, 1984: 1:06:43-1:07:36) o cuando aparecen numerosas cruces al final de la pieza. Del mismo modo, las puertas correderas del fondo evocan tanto la imagen de una vieja caseta ferroviaria como un vagón de ganado (Kantor, 2010a: 316) o de reclutas que son llevados a un campo de concentración (Kantor, 2010a: 316-317). En *¡Que revienten los artistas!* podría hablarse al mismo tiempo de la representación de la habitación de la memoria, de una prisión, de un depósito de cadáveres (Kantor, 1986a: 43,52; 1986b: 58-59) y de un refugio de artistas vagabundos (Kantor, 1986a: 54). En *No volveré jamás* de una taberna y de una cámara mortuoria (Kantor, 1989: 5). Y en *Mañana será mi cumpleaños* del interior del taller de un pintor, de un hospital y de un campo de batalla. Tanto en *¡Que revienten los artistas!* como en *Mañana será mi cumpleaños*, la aparición de la doble puerta corredera desde el fondo de la escena, extraída de *Wielopole, Wielopole*, sugiere tratarse del interior de la habitación de la memoria.

Kantor empleó el término “multiespacio” para referirse al espacio dramático en el que se produce esta superposición de planos espaciales (Kantor, 2010b: 230). Atribuyó el descubrimiento de sus leyes a la abstracción (Kantor, 2010b: 130) y estableció una consecuencia directa sobre el personaje y los objetos, por lo que se convertían en una función matemática (Kantor, 2010b: 228). En términos de García Barrientos (2001: 130-131) se correspondería con un espacio múltiple, puesto que al representar varios lugares ficticios no respeta la aristotélica unidad de lugar, y simultáneo, ya que los

presenta a un mismo tiempo sobre la misma escena. La peculiaridad que habría que indicar en este espacio múltiple y simultáneo es la superposición, por la que no están delimitados ni se pueden diferenciar unos de otros. Asimismo, Kobiałka ha empleado el concepto de heterotopía, tomado de las teorías de Foucault y la posmodernidad (Connor, 1989: 14), para referirse a este espacio desjerarquizado que, existiendo física y visiblemente, invierte los límites de la realidad (Kobiałka, 1993c: 334) y ha aclarado que no se trata de un *collage* espacial sino de una multidimensionalidad propia de la memoria frente a la tridimensionalidad propia del cuerpo (Kobiałka, 1992: 348; 1993c: 377).

Para sugerir una descripción más concreta del espacio dramático en el teatro de Kantor sin caer en un prolijo análisis que escape al objetivo del presente estudio, se pueden enumerar algunos rasgos que destacaron en su configuración, principalmente durante el Teatro de la Muerte. La habitación de la memoria se puede dividir en dos espacios: el interior y el exterior, a los que Kantor se refirió como espacio del pretérito perfecto y la antecámara (Miklaszewski, 2001: 119), respectivamente.

El interior de la habitación, o espacio del pretérito perfecto, es un espacio patente por hacerse efectivamente visible (García, 2001: 136-137). En él se despliega una escenografía metonímica por realizarse mediante indicios (García, 2001: 146-147). Por ejemplo, en *La clase muerta* los pupitres son indicio de un aula y las mochilas de un campo exterior o en *No volveré jamás* las mesas y los taburetes son indicio de una taberna. Su diseño se aproxima a la técnica pictórica por mantener constante una luz blanca, fija y cenital (Rosenzvaig, 1995: 67, 2008: 103) y por incluirse dentro de una caja negra sin telón, “*último refugio de la ilusión*” (Kantor, 1984: 244) ni fondo, de modo que permite una composición plana en la que dibujar sobre escena como en un papel negro (Sánchez, 2002: 40).

El exterior de la habitación, o la antecámara, es un espacio latente por sugerirse su contigüidad respecto al interior (García, 2001: 137-140) a través de una puerta doble y corredera situada en el foro. Kantor se refirió a este espacio como otra dimensión, junto a los rincones del interior, donde los recuerdos, los secretos y los objetos olvidados se recopilan y mueren hasta ser rescatados (Kantor, 1981b: 23; 2010b: 210). En defensa de la autonomía y en contra de la ilusión, desde *La clase muerta* entendía que al otro lado de la escena no había más que un agujero negro donde estaba la nada (Kantor, 2010a: 164). Kobiałka (1993c: 349) ubicó lo desconocido y la alteración de las relaciones lógicas al otro lado de las puertas de *Wielopole, Wielopole*. Rosenzvaig (2008: 54, 88)

ubicó la muerte y el infinito. Benach (1987: 31) interpretó las puertas como una cortina brechtiana, que se encarga de destruir la ilusión. Si el interior de la habitación es el lugar patente donde la memoria cobra cuerpo y se hacen visibles los recuerdos, es de suponer que el exterior es el lugar latente de donde vienen y adonde van esos recuerdos, es decir, el olvido o la nada.

Respecto al público durante el Teatro de la Muerte ya se ha adelantado que la nueva concepción espacial establecía una relación de oposición entre él y los actores. Al respecto cabría añadir algunas observaciones hechas por Aldona Skiba-Lickel. Frente a la tradicional identificación del espectador con la acción y el personaje, se pretendía un distanciamiento que generase la ambigüedad de sentimientos respecto a la obra (Skiba-Lickel, 1991: 57). La separación entre la sala y la escena impedía la participación física del público pero a cambio permitía una participación emocional que, al prescindir del cuerpo, quizá resultara más intensa por adecuarse a los planteamientos de la escena. Skiba-Lickel (1991: 44) menciona este hecho durante el Teatro Imposible y lo analiza como una reinterpretación, por parte de Kantor, de las “tensiones interhumanas” de Witkiewicz, según la cual, la conexión con el público se ejecuta a través de la desconexión. A partir del Teatro de la Muerte, cuando los actores dejaron de mezclarse con el público, provocarle e increparle, la participación del público por medio de su separación física resulta más evidente y contundente aún. Y la relación meramente mental y emocional del público con lo escenificado, sin ningún tipo de intermediario corporal o físico, puede que afectara directamente a su subconsciente repercutiendo en él de manera mucho más contundente (Skiba-Lickel, 1991: 12).

3.3.9. El tiempo

Para algunos críticos el elemento dramático dominante en la poética de Kantor no es el espacio sino el tiempo. Así podrían interpretarse las palabras de Rosenzvaig cuando afirma que “*el teatro de Tadeusz Kantor es un teatro de la memoria y esta es una experiencia temporal*” (Rosenzvaig, 2008: 135). La relación entre el espacio y el tiempo es tan estrecha que cualquier debate al respecto resultaría infructífero. Más fructífero resultaría aceptar que los rasgos de un elemento repercuten en el otro de manera recíproca.

Es de suponer que durante el Teatro Happening el tiempo del espectáculo equivalió al de la realidad presente (Skiba-Lickel, 1991: 41), en coherencia con la elección de

espacios reales. Sin embargo, el resto de fases, desde el Teatro Independiente hasta el Teatro de la Muerte, pueden ser unidas a través del mismo rasgo temporal: la alteración del tiempo lineal, cronológico y natural de la vida cotidiana, al que Kantor se refirió como “*tiempo de calendario*” (Kantor, 2010a: 242, 248, 290; 2010b: 211).

La transgresión del tiempo natural se inscribe en una tradición que arranca de formas ancestrales y parateatrales como el juego, el ritual o el carnaval. En el carnaval, por ejemplo, el tiempo es el auténtico héroe (Bajtín, 1987: 197) y en la alteración de su orden se encuentra una de las principales fuentes del grotesco (Kayser, 2010: 146). Las vanguardias históricas seguramente tomaran el modelo de estas formas para su experimentación con los planos temporales. A su vez, los acontecimientos bélicos del siglo XX reforzaron la desconfianza ante la historia como proceso que evoluciona y dejaron el terreno libre a una temporalidad fragmentaria (Cornago, 2003: 227). Después, el teatro posdramático (Lehmann, 2013: 316) retomaría y desarrollaría estos hallazgos.

El tiempo en el universo de Kantor encuentra su razón de ser en todas estas experiencias anteriores. Pero además entra en absoluta coherencia con sus planteamientos teatrales. Igual que el resto de elementos dramáticos, se corresponde con una perspectiva interna implícita (García, 2001: 116-117) cuya caracterización sólo es comprensible a la luz de una proyección interior. Al concebir el espacio como el lugar donde los recuerdos cobran un cuerpo visible, el tiempo no tiene más remedio que retrotraerse al pasado (Kantor, 1981b: 22; 1993: 158; 2010a: 248) y responder a las leyes de la memoria, adoptando sus ritmos y formas (Skiba-Lickel, 1991: 65).

Un primer recurso temporal que emplea Kantor para destruir la naturalidad del tiempo es la ucronía. Esta es entendida por García Barrientos (2001: 113) como la imposibilidad de localizar un drama en el tiempo histórico o real. Kobińska la definió como el lugar sin tiempo (Kobińska, 1992: 333) donde no tiene cabida el análisis lógico ni el pensamiento racional (Kobińska, 1993c: 336). Algunos motivos del teatro de Tadeusz Kantor podrían apuntar a una época determinada de la historia. Pero muchos otros entrarían en contradicción con ellos y resultaría objetivamente imposible discernir claramente entre diferentes momentos temporales, a causa del siguiente recurso a señalar.

Dicho recurso temporal es la anacronía o superposición de planos temporales por la que pasado, presente y futuro se funden en un único momento (García, 2001: 113). Podría reconocerse desde el planteamiento de *El retorno de Ulises*, donde el regreso del mítico héroe no debía interpretarse hacia su patria sino hacia el presente; en el Teatro

Informal, donde se entendía que la materia informe debía contener todas las estructuras pasadas, presentes y futuras posibles (Kobiałka, 1993c: 287); y hasta el Teatro de la Muerte, donde en numerosas ocasiones se asoció a las leyes de la memoria (Kantor, 1986a: 51). Quizás el ejemplo más visual y evidente se pueda extraer del cricotaje *Un matrimonio*, donde un personaje acude a su boda con muletas antes de que una granada alcance sus piernas (Kantor, 2010b: 155) y la hermana de la novia aparece jugando con un aro igual que cuando era niña (Kantor, 2010b: 256).

La superposición de planos tanto espaciales como temporales ha sido estudiada por Michał Kobiałka bajo la denominación de “Teoría de los negativos”. La teoría parte de las comparaciones que hizo Kantor entre su concepción teatral y los negativos transparentes de una fotografía y se sirve de esta imagen para su desarrollo. En los escritos de *Wielopole*, *Wielopole* ya se intuía la teoría en cuanto Kantor comparaba la repetición de las acciones de sus personajes con los negativos de una fotografía (Kantor, 1981b: 22; 1993: 142; 2010b: 209), puesto que en ellos el personaje queda grabado en un único momento y con un solo gesto. Puede que así lo vea Kobiałka (1993a: 12) cuando interpreta la teoría de los negativos como una continuación de la habitación de la memoria. Pero no fue hasta los textos que acompañaron la creación de *¡Que revienten los artistas!* cuando Kantor asentó la idea que serviría de base para la teoría de Kobiałka. Entonces escribió que la memoria trae restos y fragmentos del pasado hasta el presente y que se superponen a él por transparentarse como los negativos fotográficos (Kantor, 1986a: 51-52).

Michał Kobiałka explica, amplía y detalla estas comparaciones de Kantor en forma de teoría. Observando la realidad a través del negativo de una fotografía se superponen dos dimensiones espacio-temporales de manera simultánea: una pertenece al negativo, que representa el pasado, y otra a la realidad, que representa el presente y se transparenta a través de la anterior. Para el estudioso la heterotopía o superposición de planos espaciales (Kobiałka, 1993c: 339) junto a la transformación de la linealidad temporal en fragmentos (Kobiałka, 1993c: 333) responde a la visión de la realidad a través de un negativo. Añade que la realidad es tridimensional y se corresponde con el Yo mientras que el negativo es multidimensional y se corresponde con el Otro. La visión simultánea de varios espacios y tiempos provocan el juego y la lucha entre el yo y el otro en una especie de *negative vivant* (Kobiałka, 1993c: 326-327). Para apoyar su teoría utiliza el cuadro *Décalcomanie* de René Magritte, donde aparece el mismo hombre representado dos veces. En la izquierda de la composición, es un cuerpo opaco

que no deja ver lo que hay al otro lado. En la derecha, sin embargo, es un cuerpo transparente del que sólo queda la silueta, dejando ver lo que hay al otro lado pero, de una manera u otra, conservando aún su presencia (Kobiałka, 1993c: 347-348). Rosenzvaig (2008: 45-46, 171) añade que el cromatismo, la apariencia desgastada y la falta de motivos existenciales de los personajes se corresponden idénticamente a los que se pueden observar en los negativos fotográficos. Tal vez el motivo del retrato familiar en *Wielopole, Wielopole* y de la cámara fotográfica que al mismo tiempo es una ametralladora dispuesta a matar a los personajes, que aparece tanto en *La clase muerta* como en *Wielopole, Wielopole* y *No volveré jamás* podría interpretarse en relación con estas teorías.

En la estructura general de las obras de Kantor pueden encontrarse un recurrente empleo de la suspensión, o detención del tiempo de la acción sin interrumpir el tiempo de la escenificación (García, 2001: 91-92), por el que la imagen queda fija e inmóvil. Como repara Gauthier, “*no es la negación del tiempo: lo fija, transforma el instante en eternidad*” (Valiente, 2000: 272). Unas ocasiones recae sólo en una parte del escenario, donde un personaje o varios quedan inmóviles; otras, recae en la totalidad de la escena. A su vez, cuando el tiempo se detiene para todos los personajes, se pueden distinguir dos modalidades de suspensión. Una de ellas, de manera autónoma, inmoviliza a los personajes en una posición no identificable con ningún referente externo a la propia obra. La otra se corresponde con la forma del *tableau vivant*, puesto que la apariencia y la proxémica de los personajes toman como referente una obra pictórica, escultórica o gráfica ajena a la escenificación. A esta última modalidad de suspensión temporal se le dedicará más espacio en otros apartados por la importancia que tuvo para la creación de las obras y para la concepción del personaje.

En las propiedades intrínsecas al tiempo del drama son más numerosos los recursos que se pueden señalar: en el orden, la acronía y el sentido regresivo; en la duración, la ralentización y la aceleración; y en la frecuencia, la repetición. La acronía es la inexistencia de orden y se ejecuta de manera absoluta y total por afectar a todas las escenas (García, 2001: 93). El sentido regresivo, por el que la acción progresa hacia atrás o hacia el pasado, se podría reconocer en los momentos en los que los viejos de *La clase muerta* recrean su pasado (Kantor, 2010a: 52), en los movimientos de los personajes “marcha atrás” en *¡Que revienten los artistas!*, (Kantor, 1986a: 53) o en el acercamiento a la época de la guerra en *No volveré jamás* (Kantor, 1989: 10).

Tanto la ralentización, o disminución de la velocidad del drama en comparación con la escenificación (García, 2001: 106), como la aceleración, por la que la velocidad del drama es mayor al de la escenificación (García, 2001: 107), aparecieron en las reflexiones teóricas de Kantor desde el Teatro Independiente como una “*hipertrofia de la acción*” equivalente a la deformación plástica (Kantor, 1984: 19). Durante el Teatro Cero apostó por la ralentización por suponer una reducción de la acción “*como si el tiempo se ensanchase*” (Kantor, 1984: 95) y en *Wielopole, Wielopole* se refirió al mismo fenómeno como si el tiempo se hubiera “encogido” o “contraído” (Kantor, 2010a: 279, 290). En *Gran Embalaje* comparó la aceleración con el ritmo de un sueño (Kantor, 1984: 157) y en *¡Que revienten los artistas!* la justificó por pertenecer a una dimensión diferente a la cotidiana (Kantor, 1986b: 59).

En cuanto a la repetición, que es uno de los recursos temporales más llamativos de su producción, Kantor entendió que es un rasgo inherente a la memoria (Kantor, 1993: 158). Por su importancia para la muñequización del personaje se le dedicará un apartado más adelante.

Las características espaciales y temporales vistas hasta aquí influyen directamente en la muñequización del personaje. Kantor era consciente de esta relación en cuanto afirmaba:

el hombre producía equivalentes artificiales de la vida que, al plegarse a la abstracción del espacio y el tiempo, resultaban aún más vivos y más aptos para lograr la cohesión absoluta (Kantor, 1984: 242).

El personaje, por ejemplo, se integra en la plasticidad del espacio dramático participando de sus mismas características, ya se refieran al color o a la forma. Y la ralentización, por poner sólo algún ejemplo de los que se desarrollarán en el apartado correspondiente, descompone cada acto y movimiento del personaje en otros más reducidos y fragmentarios (Lehmann, 2003: 356-357), intensifica la corporalidad del personaje y le dota de un halo escultórico o de la gracia del teatro de títeres (Lehmann, 2003: 320).

3.3.10. El objeto

El objeto, como el tiempo, también está íntimamente relacionado con el espacio por ubicarse dentro de él, ya sea en forma de decorado o de accesorio. En un sentido general

podría decirse que es “*aquello que posee carácter material e inanimado; cosa*”, en oposición al sujeto o personaje (Julián, 2009: 53). Tradicionalmente ha cumplido una función espacial concretando la localización, la relación y el significado del espacio (Julián, 2009: 53).

En este sentido, dentro del teatro naturalista y stanislavskiano se subordinó al personaje en calidad de accesorio y contribuyó a la ilustración de una historia de manera figurativa (Bablet, 1986: 20). Pero a partir de las vanguardias históricas el uso del objeto se transformó con nuevos planteamientos. A Dadá se le debe el *ready-made*, u objeto preexistente, extraído de la realidad e integrado en la obra de arte sin alterar su significado y sin intención de representar algo más allá de su propia esencia (Alvarado, 2009: 18-19). El surrealismo recurrió igualmente al *ready-made* pero atribuyó su utilización no a la voluntad del creador sino al azar y la casualidad. Entre los objetos surrealistas se podría añadir el objeto perturbado, que exhibe algún tipo de deformación; el interpretado, que se carga de nuevos significados como por ejemplo a través de la yuxtaposición; y el simbólico, que representa deseos y estados interiores (Alvarado, 2009: 24-25).

En las obras de Kantor, los objetos adquieren un importante protagonismo por lo que a menudo ha sido relacionado con el teatro de objetos (Ferreyra, 2007: 7). En cada montaje suyo se pueden llegar a contar una veintena de objetos. Sus colores predominantes son el blanco, el beige, el gris y el negro, con tonalidades mates; sus materiales, el papel, la tela, la madera y el metal; y siempre son provistos de unas pequeñas ruedas que permiten su desplazamiento por el escenario (Rosenzvaig, 1995: 62; 2008: 97). Desde *El retorno de Ulises* abandonó la tradición naturalista al rechazar la función decorativa, utilitaria y accesorio de los objetos (Kantor, 2010b: 221). En consonancia con los objetos simbólicos del surrealismo, sus objetos se cargaron de poeticidad y diversos estados emocionales (Ferreyra, 2007: 48). Y, en un paso más allá, en consonancia con los planteamientos posdramáticos (Lehmann, 2003: 365), los niveló jerárquicamente con el actor (Ferreyra, 2007: 22; Kantor, 1985: 174; 2010b: 221). Unas veces el objeto devino personaje por cumplir sus funciones, que es algo propio del teatro de objetos y se puede reconocer en las máquinas de Kantor. Otras veces, sin llegar a sustituir al personaje, ejerció sus influjos sobre él en calidad de modelo como se puede observar en los biobjetos y los maniqués (Julián, 2009: 53-54). Frente a las tendencias del teatro posdramático y la era de la informática, en cambio, los objetos de Kantor contrastan por basar su diseño en los principios básicos de la mecánica más

primaria (Rosenzvaig, 1996: 62). Algunos estudiosos han percibido en este contraste una denuncia a la tecnología, la civilización (Rosenzvaig, 2008: 65, 101, 167) y, junto a su estética pobre y desgastada, una denuncia al capitalismo (Izquierdo, 2013: 19).

Repasando las reflexiones que hizo Kantor sobre sus objetos teatrales se puede trazar una tipología general de los mismos. El más antiguo fue el *ready-made*, por el que el objeto de la vida cotidiana se eleva a categoría artística, que ya empleó desde *El retorno de Ulises*, como se podría reconocer en la rueda de carro que formó parte de la escenografía (Kantor, 1991a: 114). Aunque insistió en su descubrimiento sin conocer las experiencias previas de Duchamp (Quadri, 1986: 32; Kantor, 1992: 4; 2010b: 158), la herencia dadaísta parece inconfundible. En su utilización vio una revolución (Kantor, 1984: 134) que le permitió renunciar a los valores estéticos, alejarse del constructivismo (Kantor, 1993: 74) y dar un paso más desde la ilusión hacia la realidad (Kantor, 1981b: 19). Algunas de las similitudes entre el *ready-made* dadaísta y el de Kantor son su origen de una realidad previa (Miklaszewski, 2001: 23) y el carácter provocador (Bablet, 1983b: 44), absurdo e irracional (Tejeda, 2014). Las diferencias con sus antecesores radican en el deseo de alcanzar el reverso del objeto (Kantor, 1971d: 22), dotarlo de una existencia autónoma diferente a la cotidiana e indagar en sus cualidades metafísicas a través de un procedimiento similar al de un ritual (Kantor, 1984: 201). Por eso funcionan como receptáculos de memoria que conservan la huella de sus dueños, cobran el mismo valor que el personaje (Izquierdo, 2013: 32; Kantor, 2003: 43; Tejeda, 2014; Valentini, 2013: 208) y se dotan de múltiples significados a diferencia del duchampiano (Miklaszewski, 2001: 23). Denis Bablet (1986: 20) añade la bañera de *La gallina acuática* o los pupitres escolares de *La clase muerta* como ejemplos de este tipo de objeto. Seguramente el mayor mérito de Kantor consistió en transponer el *ready-made* del ámbito plástico al escénico (Martínez, 1992: 124) y en funcionar como gozne entre Duchamp y el teatro de objetos (Alvarado, 2009: 37).

En 1963, durante el Teatro Cero, se refirió a un segundo tipo de objeto con el calificativo de pobre o de rango inferior que, por su estética desgastada y envejecida, se sitúa entre la basura y la eternidad (Kantor, 1991a: 115) y aproxima la obra de arte hacia la muerte en relación con las teorías de Bruno Schulz (Scarpetta, 1991: 10). Algunos teóricos, como Denis Bablet (1986: 21), recogen la existencia de este tipo de objeto en el teatro de Kantor, respetando las declaraciones del creador. En cambio, más que una categoría objetual puede que se trate de una categoría estética que afecta transversalmente a todos los elementos dramáticos, como se verá en el siguiente

apartado. Quizá por eso cualquier objeto de la escena de Kantor pueda clasificarse dentro de la categoría de pobreza o rango inferior mientras que no sucede lo mismo a la hora de incluirlo en el resto de tipos de objetos propuestos.

El tercer tipo de objeto propuesto por Kantor es el biobjeto, u objeto que unido al cuerpo del actor activa una transferencia recíproca de cualidades. La tabla o la puerta en *Hermosos y macacos* son algunos de sus ejemplos (Bablet, 1986: 20). Martínez Liceranzu (1992: 77) ubica su origen en *En la pequeña mansión*, donde uno de los personajes parece inseparable de la caja con ruedas que cumple la función de féretro (Kantor, 1984: 54). Pero su origen se podría remontar hasta *La sepia* como se verá más adelante en el apartado dedicado exclusivamente al biobjeto por su trascendencia en calidad de cuerpo artificial.

Un cuarto tipo de objeto es la máquina, entendida como el objeto susceptible de un mecanismo de activación o movimiento. Kantor (2010b: 205) señaló su origen en la “máquina de enterrar” de *En la pequeña mansión*. Recordaba a una gigantesca trituradora de carne o a un enorme molinillo de café cubierto por una gran lona. En la parte superior tenía una abertura por donde se introducían los personajes. En los laterales tenía una manivela de considerable tamaño y un cajón por donde salían los cadáveres de los personajes que se habían introducido por arriba (Kantor, 1984: 47; 2010b: 204). Otros ejemplos posibles son la ratonera de *Hermosos y macacos*, la cuna mecánica de *La clase muerta* o el catafalco de *Wielopole, Wielopole* (Bablet, 1986: 20).

El quinto y último tipo de objeto propuesto por Kantor es el lugar móvil, aquel objeto capaz de desplazarse y de transportar a uno o varios personajes en su interior. El primero de ellos, también en *En la pequeña mansión*, consistió en un carrito de basura en cuyo interior habitaban dos niños dentro cubiertos por una lona, dejando a la vista tan solo sus manos y sus rostros (Kantor, 2010b: 205).

La clasificación de los objetos en el universo de Kantor ha sido objeto de numerosos estudiosos. Todos ellos analizan la misma realidad pero, debido a la complejidad del asunto, ofrecen algunas variantes. Denis Bablet (1986: 20-21) se hace eco de las teorías del propio autor y menciona el *ready-made*, el objeto pobre señalando su extensividad a otras categorías objetuales, el biobjeto y la máquina, a la que denomina “objeto inventado” quizá por no tener un equivalente exacto en la vida real y por su cercanía al objeto perturbado del surrealismo. Respecto a las teorías de Kantor deja fuera el lugar móvil.

José Antonio Martínez Liceranzu, en su tesis sobre el objeto en *Wielopole*, ofrece una clasificación en función del referente con el que se relacione. El objeto referido a sí mismo posee una forma definida por la estructura, o la relación entre las partes y el todo, la materia, el color, la escala y el equilibrio, o relación entre el objeto y otros elementos dramáticos. Por su contenido se puede dividir en religioso, militar, cotidiano o, en caso de que combine varios de estos temas, en proteiforme (Martínez, 1992: 210). El objeto referido al actor puede subclasificarse según el número de manipuladores o el tiempo de manipulación. Según el número de manipuladores puede ser aislado, si no es manipulado directamente, o no aislado, ya sea de manera privada, si sólo es manipulado por un personaje, o colectiva, si es manipulado por varios personajes, ya sea de forma simultánea o sucesiva. Según el tiempo de manipulación puede ser permanente o circunstancial (Martínez, 1992: 345-350). El objeto referido al espacio se podría dividir por su distribución en la escena, por sus coordenadas espaciales o por el movimiento que protagonicen (Martínez, 1992: 404, 438).

Dejando a un lado estos criterios de clasificación, que pueden ser muy útiles para el análisis minucioso de una obra, el autor menciona cuatro tipos de objetos reseñables en el teatro de Kantor. Igual que Denis Bablet, desdeña el lugar móvil y distingue entre el *ready-made*, el biobjeto y la máquina. A diferencia de él, en lugar de destacar el objeto de rango inferior destaca el maniquí en relación con Schulz por su transcendencia (Martínez, 1992: 149).

Marcos Rosenzvaig (1995: 63-65; 2008: 99-100) vuelve a considerar los tres tipos de objetos comunes a los dos anteriores teóricos: el *ready-made*, que ejemplifica con la cámara fotográfica de *La clase muerta*, *Wielopole*, *Wielopole* y *No volveré jamás*, quizá sin demasiado acierto si se repara en la intervención artística que padece; el biobjeto; y el objeto-máquina. A estos tres añade otros dos más: el “objeto miembro artificial”, que a diferencia del biobjeto poseería la forma de una parte del cuerpo humano adherida a la anatomía natural del actor y que se podría ejemplificar con el torso artificial que porta María Stangret, a modo de peto, en *La gallina acuática*; y el “objeto trampa o de circo”, como el baúl por donde aparece y desaparece Max Stern en *Mañana será mi cumpleaños*. La existencia de este último tipo de objeto ya fue advertida por Brunella Eruli (1983: 247), quien aportó el ejemplo, entre otros, del armario por donde hacen su aparición los personajes en *En la pequeña mansión*. El armario fue definido por Kantor como una realidad autónoma, independiente al decorado y al escenario donde los personajes pierden su dignidad individual y aparentan estar disecados al confundirse

con las prendas de ropa, los bultos y los sacos (Kantor, 2010b: 203-204). Es un objeto que favorece la imaginación y se asocia al “arte del niño” (Quadri, 1986: 31; Skiba-Lickel, 1991: 20).

Valentina Valentini (2013: 204), por su parte, vuelve a distinguir entre las tres categorías de objetos más comunes entre la crítica: el *ready-made*, el biobjeto y la máquina. En la línea de Bablet contempla el objeto pobre y frente a las demás propuestas añade los objetos-imágenes y los embalajes. Sin embargo, su mejor propuesta es la consideración de un “objeto-actor” que se configura mediante el intercambio de propiedades entre actores y objetos, que se correspondería con lo que este trabajo ha denominado *personaje efigie*.

Los objetos tratados hasta aquí comparten el mismo espacio con el personaje. No sólo por su proximidad, sino también por su contacto con el cuerpo del actor y la igualación jerárquica con él, se produce una transferencia de cualidades entre ambos (Julián, 2009: 54). El objeto deviene actor por presentar una materialidad manipulada hasta su autonomía y el actor deviene una realidad grotesca por oscilar entre el organismo vivo y el cuerpo mecánico (Mariel, 2009: 375-376). La relación entre ambos da lugar a una nueva estética actoral y a una poética de la materia.

3.3.11. *El rango inferior*

En relación con la muerte y los tipos de objetos ya se ha mencionado “el rango inferior”. A grandes rasgos se podría definir como la categoría estética basada en la pobreza, el envejecimiento, el desgastado, la corrupción y la inutilidad de las formas por la que ocupan el más ínfimo nivel jerárquico de acuerdo con los patrones convencionales del gusto. Pero más allá de una simple apariencia alude a un valor metafísico. La materia que padece el uso y el paso del tiempo de esta manera se carga de recuerdos, revela su esencia y, por medio de la descomposición, se eleva desde la realidad caduca hacia la inmaterialidad eterna (Kantor, 2010b: 178). En esta posición fronteriza entre el pasado y el presente y la realidad material y la inmaterial irradia sensaciones perceptivas dignas de poeticidad y lirismo (Kantor, 1993: 124).

Seguramente esta categoría estética sea una de las aportaciones más personales de Kantor y que más han calado en su producción. El propio autor reconoció que fue la idea fundamental de su obra pictórica y teatral (Kantor, 2010b: 139) y que desempeñó un papel fundamental para el desarrollo de Cricot 2 (Kantor, 1993: 120). No formuló su

existencia hasta el Teatro Informal pero en diversos ensayos de los años 80, como *Pequeño manifiesto*, *El lugar teatral* o *Realidad de rango inferior*, trazó la historia de su origen y evolución. En ella se puede apreciar que siempre estuvo presente en su poética y que repercutió de manera transversal en todas sus obras y en todos los elementos dramáticos.

El precedente más directo se encuentra en Bruno Schulz, quien defendió en sus escritos la mediocridad, la mala calidad del material y el bajo precio (Kantor, 1984: 269) por adelantar posiciones en una especie de irremediable proceso de desmaterialización metafísica. En este sentido escribía: *“La sustancia de la realidad está en estado de fermentación, permanente, de germinación, de vida latente. No hay objetos inanimados, duros, circunscriptos a límites precisos. Todo los supera para abandonar el campo que ellos limitan”* (Kantor, 1984: 266).

En Kantor influyó además la época de la guerra, en la que desaparece la obra de arte, queda tan sólo la realidad y los valores se vuelven pobreza (Kantor, 2010b: 289-290). Quizá por esta razón comenzara a utilizar determinadas realidades durante el Teatro Independiente que funcionarían como antecedentes del rango inferior (Kantor, 1993: 74). Algunos de los objetos que empleó para *El retorno de Ulises*, como la rueda de carro o la silla de cocina (Kantor, 2010b: 158), suponían sustituir el objeto artístico por un objeto real que se separaba de la cotidianidad y se empleaba como primer elemento del proceso creador (Kantor, 1993: 118). A ellos se sumó la elección de un espacio similar: una habitación real destruida por la guerra y llena de sucios sacos de yeso, cal y arena (Kantor, 1993: 120). Entonces empleó el adjetivo “pobre” para referirse a este tipo de realidades, ya fueran objetos o lugares (Kantor, 1993: 118). Más tarde, en relación con el *ready-made* de Duchamp, sustituyó el calificativo de “pobre”, que consideraba principalmente su apariencia estética, por el de “encontrado”, que connotaba su extracción de la realidad en el proceso creador (Kantor, 1993: 193).

Con la fundación de Cricot 2 siguió utilizando este tipo de objetos. La camilla de hospital utilizada como un cómodo sofá, la estantería industrial como púlpito o el ataúd como mesa de conferencia en *La sepia* son algunos de los ejemplos. Pero no fue hasta los años 60, a través de una serie de experiencias relativas a la noción de muerte y la aplicación del Informal, cuando asentó definitivamente la categoría y el nombre de rango inferior (Kantor, 1984: 265), que supuso una expansión del calificativo “pobre” (Kantor, 1993: 118-119).

El Teatro Informal apostaba por la destrucción de la materia, la negación de la forma y su transformación en un fluido infinito (Kantor, 1993: 117). Este planteamiento no pudo sino intensificar el valor metafísico a los objetos y realidades empleados hasta aquel momento. En *En la pequeña mansión*, el guardarropa y el armario ejemplifican el desarrollo de la categoría de rango inferior en los lugares (Kantor, 2010b: 118); el cubo de basura donde se transportan los dos hermanos, muestra su desarrollo en los objetos; y la deformación del lenguaje verbal en fonemas y sonidos inarticulados, apunta a su repercusión en la palabra (Kantor, 2010b: 122). Incluso derivó en un género independiente, los embalajes (Kantor, 1984: 264), al que se le dedicará mayor atención como mecanismo de muñequización.

Finalmente, durante el Teatro de la Muerte hizo extensiva la categoría a las acciones y a los personajes. La historia individual que despliegan sus obras, frente a la historia oficial y colectiva, es de rango inferior (Kantor, 1993: 167). Igualmente, las acciones incoherentes o el subtítulo genérico de “revista” en *¡Que revienten los artistas!*, se refieren a formas menores según el canon dominante (Kantor, 1986a: 40). La profesión representada por los personajes es considerada de rango inferior (Kantor, 2010a: 25, 106). Y cuando se conciben en calidad de muertos que regresan a la vida real, como ya aparecían de cierto modo en *El retorno de Ulises*, se transforman en dobles inferiores de aquello que fueron (Kantor, 1993: 145-146; Skiba-Lickel, 1991: 30).

3.3.12. El personaje

El personaje es el último elemento dramático que abordar para terminar el esbozo de la poética de Tadeusz Kantor. Si en el resto del estudio, a no ser que se haya indicado lo contrario, se ha entendido el personaje en su dimensión dramática, es decir, como la conjunción entre el papel ficticio y el actor real que lo interpreta (García, 2001: 154-155), aquí se analizará exclusivamente el personaje entendido como papel ficticio por una cuestión de claridad. La figura del actor real se analizará en el siguiente apartado en relación con el método de trabajo.

Frente al personaje característico del naturalismo, al que Kantor denominó “*personajes-individuo*” (Kantor, 2010b: 251), él recurrió a otro modelo completamente diferente. No son personajes inspirados en la realidad (Rosenzvaig, 2008: 135), no se caracterizan por su psicología ni su sentimentalidad (Skiba-Lickel, 1993: 52) y, por tanto, no permiten ningún tipo de identificación. Por el contrario, se fundamentan más

en la imaginación, la corporalidad, la plasticidad y el distanciamiento. En este sentido, como ya observó Óscar Cornago (2005a: 141), representan la muerte del padre o, lo que es lo mismo, del tratamiento tradicional del personaje.

Ya durante el Romanticismo se desconfió de la capacidad que tenía el autor de conocer con certeza el modelo real de sus personajes. Posteriormente, el expresionismo concibió a los personajes como perfiles o siluetas vacías de contenido que se reducían a su rasgo más definitorio y el surrealismo abogó por distorsionarlos y fragmentarlos en múltiples contradicciones (Bobes, 1997: 329-331). Kantor responde más a estos planteamientos de las vanguardias históricas. Pero la deshumanización de sus personajes no se debe simplemente a una herencia de las vanguardias (Kantor, 1993: 19). Más bien se debe, según el propio Kantor, a una consecuencia directa de la guerra, en la que se impone un nuevo sistema de interpretación y conocimiento del mundo basado en la imaginación, la nada, la irracionalidad, el interior, la muerte y la forma pura (Kantor, 1993: 20-22). En este contexto, para él, la imagen y la belleza clásicas pierden su fiabilidad y la silueta humana se deforma (Kantor, 1991e: 30) borrando los cuerpos y los gestos (Kobialka, 1992: 333).

Los personajes de Kantor pertenecen a un sistema autónomo y abstracto ajeno a la realidad (Kantor, 1984: 223). En las *Lecciones milanesas* le atribuyó al constructivismo el diseño de “*personajes-tipo*” por lo que se convierten en “*símbolos de ideas, estados y formas de las capas más profundas de la materia de la vida*” (Kantor, 2010b: 251). Y en un ejercicio, en lugar de proponer la generación de emociones a través de la psicología y la palabra del personaje, apostó por el empleo de la proxémica y la tensión entre las formas geométricas (Kantor, 2010b: 223-224). Sus propios personajes se corresponden con esta concepción. De su modelo real conservan tan sólo trazos, apenas perceptibles (Kantor, 1985: 173). Plegados al espacio y el tiempo dejan de ser el elemento dramático principal, se artificializan y pasan a cumplir una función matemática (Kantor, 1984: 242; 2010b: 228). No emociona su individualidad sino la totalidad de los personajes en su interrelación, como si de un cuadro se tratase (Rosenzvaig, 1995: 32).

Desde *El retorno de Ulises* fueron interpretados por Kantor (1993: 165) como personajes del pasado que regresan al presente. La única vía posible para realizar su transposición de un plano temporal al otro es la memoria. Filtrados por ella presentan un aspecto siniestro, pobre, enfermizo y ostentosamente falso (Kantor, 1981b: 24) que podría recordar a los personajes de François Villon (Kantor, 1986a: 54; 1989: 10) y se

aleja de la vida aproximándose al espectro (Rosenzvaig, 1995: 33). Rosenzvaig los denomina “*fantasmas de la memoria*” (Rosenzvaig, 1995: 31) y sirviéndose de la Teoría de los Negativos los compara con el aspecto de las fotografías antiguas y de los negativos (1995: 32; 2008: 171).

Sin excluir la anterior concepción, a partir de *La clase muerta* y *Wielopole*, Kantor (1993: 145; 2010b: 193) explicó sus personajes como muertos que regresan hacia el presente. La sustitución del pasado por la muerte, como lugar de origen, y del presente por la vida, como lugar de llegada, no es de extrañar si se tiene en cuenta la ecuación poética por la que, entre otros términos, el pasado se identifica con la muerte, la ficción y la memoria y el presente con la vida, la realidad y el cuerpo. Por su propia naturaleza, los personajes no se quedan en la condición de muertos ni alcanzan la de vivos, sino que se quedan en la frontera entre ambos estados (Kantor, 1986b: 58).

Óscar Cornago (2005a: 249) añade a las interpretaciones de Kantor la comparación de sus personajes con autómatas por estar gobernados por una fuerza superior cuyo secreto desconocen. Efectivamente, presentan una muñequización interna por presentarse sin conciencia y encerrados en una especie de bucle temporal entre el pasado y el presente por el que no hacen más que repetir las mismas acciones y gestos. Podrían recordar al actor del teatro Noh, quien debe reunir en sí el silencio de la marioneta, el gesto del maniquí y el espíritu del muerto (Rosenzvaig, 2008: 142).

Desde Aristóteles (2000: 67-68) se distinguieron dos tipos de imitación de las acciones de los seres humanos. Aquella que reproduce las virtudes de personajes superiores al ser humano se identifica con la tragedia mientras que aquella que reproduce los vicios de personajes inferiores al ser humano se identifica con la comedia. Goethe aludió a una irracionalidad que se podría identificar con la comedia cuando dijo que “*contemplada desde las alturas de la razón hacia abajo, la vida entera asemeja una enfermedad maligna y el mundo una casa de locos*” (Kayser, 2010: 106). Quien dice “*casa de locos*” podría haber dicho también “*teatro de títeres*” (Kayser, 2010: 111n). Valle-Inclán quizá combinara las opiniones de los dos anteriores teóricos cuando estableció tres maneras de ver el mundo artística o estéticamente. De rodillas los personajes se perciben superiores al ser humano y es la forma típica de la antigüedad. En pie se perciben como nosotros y uno de sus mayores exponentes fue Shakespeare. Levantado en el aire, “*los dioses se convierten en personajes de sainete*”, como se aprecia en Quevedo, Cervantes y Goya (Sánchez, 1999: 433-434). García Barrientos (2001: 186-187) reutiliza los postulados aristotélicos y habla de la distancia que puede

separar a un personaje, desde un punto de vista comunicativo, del espectador y desde un punto de vista interpretativo, del actor. Si el personaje es superior o mejor que el ser humano está idealizado, si es igual a él está humanizado y si es inferior o peor está degradado.

La concreción escénica del *theatrum mundi* se correspondería con la visión en pie o humanizada puesto que la identificación es posible. En cambio, la concreción escénica del mundo como teatro de títeres se correspondería con la visión desde el aire o degradada. Por la similitud que guardan los personajes de Kantor con las marionetas, seres inferiores al ser humano, ya sea por sus defectos, su irracionalidad o su inferioridad, se podrían interpretar como personajes de comedia, degradados, típicos de una comedia grotesca o un esperpento. La identificación del actor con ellos parece bastante dificultosa, por lo que provoca un nuevo sistema de interpretación diferente al planteado por Stanislavski y conservado por la tradición dominante. La identificación del espectador con él, igualmente, resulta bastante inviable. Pero lejos de mover hacia la risa mueven hacia extraños y contradictorios sentimientos.

Seguramente la melancolía de los personajes, la presencia de la muerte o de la guerra, llevan a algunos estudios, como Skiba-Lickel, a indagar si el teatro de Tadeusz Kantor podría tratarse de una tragedia. Ella piensa que sin identificación no puede haber catarsis y sin catarsis no puede haber tragedia ni siquiera en el mundo de los autómatas (Skiba-Lickel, 1991: 53, 68). Sumando estas ideas a los falsos héroes que propone Kantor, su deshumanización, su desindividualización, sus acciones pasivas y su incomunicación absurda llega a la conclusión de que se trata de una “infra-tragedia” que retrata la realidad del sistema totalitario y se opone a su mundo de la masa y del automatismo (Skiba-Lickel, 1991: 25, 40-41, 67-68). Otros también llegan a interpretar *Wielopole, Wielopole* como una descripción irónica de los efectos alienantes de la sociedad teocéntrica (Benach, 1987: 31). Quizá resultara más objetivo aplicar el concepto de “Infratragedia” enunciado con anterioridad por Jean-Marie Domenach (1969: 237) en la que los dioses han sido desplazados por otras fuerzas superiores a los seres humanos, pero desconocidas. En el lugar de los dioses no sólo se podría poner la técnica, el capitalismo, el comunismo, como hacen algunos, sino la memoria, que entraría en mayor coherencia con los planteamientos existencialistas, y no políticos, de Kantor. Los personajes ubicados en la atmósfera del recuerdo, entre la ficción y la realidad, no podrían sino actuar como marionetas en manos de la memoria.

Los personajes de Kantor suelen agruparse en masa. Por la simultaneidad de sus acciones repetitivas y su aparente falta de sistematización y jerarquía recuerdan a una escena de carnaval o a la mancha informe de un cuadro abstracto. Individualmente destacan por su dimensión física y se caracterizan de modo simple, por la uniformidad de atributos que les distingue, y variable, por transformarse sucesivamente en distintos personajes (García, 2001: 168-170). Así, por ejemplo, el viejo de la bicicleta en *La clase muerta*, cuya acción individual se limita prácticamente a dar vueltas alrededor de los pupitres, se transforma en el profesor del aula, en el bíblico David y en el padre de Tumor, extraído del texto de Witkiewicz. Como señala Rosenzvaig (2008: 45), son nombrados por las acciones, los objetos a los que se vinculan o por su condición fisiológica. Estos mismos criterios son significativos para reconstruir la concepción del personaje que les ha construido. Son personajes tipo y desindividualizados de acuerdo con un segundo tipo de muñequización.

Lejos de pretender hacer una exacta o detallada nómina es posible llamar la atención sobre la existencia de determinados tipos de personajes recurrentes en las diferentes obras de Kantor. Una serie de ellos cumple la función de coaccionar la interpretación de los demás actores: el Lacayo-Factótum-Enterrador, la Niñera y el Alcahuete de *En la pequeña mansión*, el dúo de Guardarropas-Payasos lúgubres en *Hermosos y macacos* o los dos tristes verdugos en *El Loco y la monja* (Kantor, 2010b: 202). Otra serie parece encargarse de evocar la presencia del resto de personajes y de eliminarla, en lo que García Barrientos (2001: 178-179) denomina “función de pseudo-demiurgo”, por cuanto simula crear y organizar el universo dramático: la limpiadora en *La clase muerta*, la viuda del fotógrafo en *Wielopole, Wielopole*, el niño de seis años o Wit Stwosz en *¡Que revienten los artistas!* o la fregona en *No volveré jamás*. Aparte de estas series de personajes que cumplen una idéntica función, se podrían reconocer otros personajes que no son tipo más que por la intertextualidad o metasimbolización por la que aparecen en diferentes obras: el ahorcado en *La gallina acuática*, *¡Que revienten los artistas!* y *No volveré jamás*, el jugador de cartas en *Hermosos y macacos*, *¡Que revienten los artistas!* y *No volveré jamás* o la novia muerta en *¿Dónde están las nieves de antaño?*, *Wielopole, Wielopole*, *No volveré jamás* y *Mañana será mi cumpleaños*, son algunos de los muchos ejemplos que se pueden ofrecer.

3.4. El método de trabajo

Más inaprehensible aún que la poética de Kantor es su método de trabajo. Mientras que su poética se puede reconstruir a través de la lectura de sus ensayos y manifiestos y a través del visionado de sus obras, con ciertas aspiraciones de aproximación, su método de trabajo tan sólo podría ser reconstruido a través de la observación y participación directa en el mismo. Hoy en día esto resulta imposible por no contar con su presencia. Y aunque se contara con ella, resultaría bastante complicado averiguar con precisión cuáles son las auténticas motivaciones y los procesos reales que conducen a un autor a crear su obra, cuando en muchas ocasiones se escapan incluso a su propio entendimiento.

Incluso la mayoría de los actores que trabajaron con Kantor coinciden en que nunca existió un método o escuela y que, si acaso, él mismo fue su propio método, de modo que resulta intransmisible (Skiba-Lickel, 1991: 119, 122, 138, 142). A pesar de estas dificultades, haciendo un breve recorrido por las declaraciones del autor se puede encontrar la invitación a adentrarse en este terreno. A comienzos de los años 80 aseguraba que cada obra poseía su propio método (Alonso y Monleón, 1981: 39). A mediados de la misma década afirmaba que después de 30 años de creación reconocía un método o línea general (Torres, 1986). Y poco antes de que terminara la década se preguntaba para qué crear una escuela o método (Kantor, 1993: 160), de lo que se puede deducir el mayor interés que le dedicó a su obra en comparación con su método y su persona.

En el presente estudio, la exploración en su método de trabajo pretende comprobar si existió un tipo de muñequización externa a la ficción del drama; es decir, una muñequización que se refiera a un modo peculiar de concebir no ya al personaje ficticio sino al actor real que participa en el proceso de creación de una obra. Se intentará, pues, responder a la pregunta de si Kantor sometió a los actores a su voluntad de una manera tan radical que, más allá de lo que implica cualquier práctica teatral, los convirtiera en muñecos. Un primer subapartado se centrará en la figura de Kantor, el proceso de creación de sus obras y su sistema de dirección. Y un segundo subapartado se centrará en la figura de los actores que formaron la compañía Cricot 2, el papel que desempeñaron en la creación de las obras y su sistema de interpretación.

3.4.1. *La creación de la obra*

Para el desarrollo del método creador de Kantor se intentará seguir un orden cronológico y gradual; es decir, de lo anterior a lo posterior en el tiempo o, lo que es lo mismo, desde lo que comienza en la interioridad personal de Kantor hasta su exteriorización. En primer lugar se abordará el proceso de creación que realizaba Kantor de manera individual indicando sus principales fuentes de inspiración y algunos de los principios que regularon la organización y desarrollo de sus primeros materiales. En segundo lugar, se hablará de las fases en que se divide y desarrolla el trabajo de forma grupal y colectiva durante los ensayos. Y, en tercer lugar, se abordarán algunos aspectos sobre el trabajo de dirección que realizó Kantor.

A pesar de la oposición de Kantor al realismo convencional, uno de los principales motores de su creación fue la propia realidad (Armada, 1987). “*Las ideas me vienen del mundo exterior, necesito los puntapiés de la realidad, recibir sus patadas y entonces comienzo a reflexionar*” (García, 1989b: 77), afirmaba. Personas interesantes de la calle y de la vida real inspiraron muchos de sus personajes (Skiba-Lickel, 1991: 128). Una experiencia personal de su juventud en la que, mientras estaba pintando, sufrió una especie de ausencia por la que sintió viajar fuera de sí y comenzar a buscarse a sí mismo, dio como resultado la duplicación de personajes en sus obras. Igualmente, el encuentro de un trozo de espejo en el suelo que reflejaba el cielo le evocó la introducción de la ficción dentro de la realidad y la duplicidad de dimensiones en sus creaciones (Kantor, 1986a: 47). Mirando a través de la ventana de una antigua escuela abandonada y transportándose a través del recuerdo a otras coordenadas espacio-temporales diferentes se le ocurrieron las ideas centrales de *La clase muerta* (Kantor, 2010b: 141), aunque como se verá más adelante y el propio Kantor reconoció en alguna ocasión, dichos motivos ya se encontraban en el relato titulado “El jubilado”, de Schulz. La frase que expresó una vecina durante una exposición le sugirió el título de *¡Que revienten los artistas!* Y una visita al museo donde estaban expuestos los clavos con que quemaron las mejillas de Wit Stwosz, por falsificar una firma con la que cobrar el dinero prometido ante el encargo de una escultura, influyó en la elección del personaje y parte de la temática de la misma obra.

Aparte de estos estímulos exteriores que pertenecen a la vida real, en sus obras intervinieron otro tipo de fuentes. Sin duda, las más importantes fueron las pictóricas pero junto a ellas se pueden reconocer otro tipo de materiales gráficos y visuales como

las fotografías. El descubrimiento de los rinocerontes de Dürero, por la autonomía, la materialidad deforme y la ocultación de la vida que se ve en las diferentes capas de su piel (Sagarra, 2010: 27), le inspiró durante el Teatro Happening gran parte de la teoría de los embalajes y del personaje del eterno viajero, envuelto en su ropa y su equipaje. *La balsa de Medusa*, de Géricault, se proyectó en forma de *tableau vivant* en *El Happening marino* (Kantor, 1984: 167) como *Lección de Anatomía*, de Rembrandt, se proyectó en el *happening* que adoptó el título de la obra y el autor. En *La clase muerta*, las estampas medievales del Apocalipsis sirvieron para configurar las escenas en las que aparece la limpiadora-muerte (Kantor, 2010a: 118), el sello en el que aparece un soldado muriendo en la batalla de Verdún para las escenas en la que muere el soldado de la Primera Guerra Mundial (Kantor, 2010a: 231) y la fotografía de Kantor cuando era estudiante durante su infancia para el planteamiento visual de la obra (Sapija, 1985: 0:05:39), en general, en lo que podría denominarse *negative vivant*, o reconstrucción de una fotografía a través de la apariencia y proxémica de los personajes. En *La máquina del amor y de la muerte*, *Las arpías* de Goya se superpusieron al diseño de las tres arpías (Silvestre, 1991: 74) y los cuadros de Wojtkiewicz al del muchacho descalzo que monta el caballo (Kantor, 1991d: 76). En *Wielopole, Wielopole*, una fotografía del padre de Kantor antes de marchar al frente le sirvió para el planteamiento general de la obra (Kantor, 1981b: 27; 1984: 280; 2010a: 245), *El pelele* de Goya para la escena del manto de Helka (Eruli, 1983: 258; Rosenzvaig, 1995: 30; 2008: 50; Sagaseta, 2001) y *La última cena* de Da Vinci para la escena final del mismo nombre (Kantor, 2010a: 329). En *¡Que revienten los artistas!*, el retablo de la Basílica de Santa María, construido por Wit Stwos, funcionó como modelo para el *tableau vivant* de los personajes torturados en diferentes máquinas (Białko, 1997: 0:31:24-0:31:50) y *La libertad guiando el pueblo*, de Delacroix, para la composición de la prostituta de cabaret y Ángel de la Muerte ondeando la bandera negra a lomos del caballo del general Piłsudski. Y en *Mañana será mi cumpleaños*, *Las Meninas* de Velázquez ejercieron de modelo y antimodelo para las dos meninas que aparecieron en escena. La utilización de este tipo de fuentes puede que desempeñen un papel fundamental en la muñequización del personaje, ya que su plasticidad tuvo que transferirse en gran medida tanto a la concepción del personaje como a su diseño sobre escena.

En base a estos materiales previos, que servían de inspiración, Kantor comenzaba el proceso de creación, propiamente dicho. Este empezaba consistiendo en una personal e individual búsqueda de caminos que no sabía dónde le dirigirían, que continuamente

tomaba y abandonaba (Kantor, 1984: 130, 245; 1992: 126) tentando al riesgo y a lo desconocido (Kantor, 1984: 203). Recordando a los mecanismos dadaístas y surrealistas, iba entrelazando unas ideas con otras por el azar, la casualidad (Kantor, 1986a: 40; Miklaszewski, 2001: 166-167), el subconsciente (Kantor, 2010b: 293) y las intuiciones abstractas (Kantor, 2010b: 227; Skiba-Lickel, 1991: 66). Por estas mismas razones, cargadas de posibilidades de innovación, era la parte que más valoraba del proceso creador. Y en el desarrollo y reordenación de la materia bruta que obtenía parecía recurrir a tres principios creadores: el concepto, el contraste y el proceso. El primero y el tercero recuerdan a los planteamientos del arte conceptual y performático, típicos de la posmodernidad, mientras que el segundo, de corte grotesco y carnavalesco, se podría decir que pertenece más a la originalidad personal de Kantor.

El carácter conceptual de su creación escénica se manifiesta en la importancia que le concedió a las ideas y los conceptos. En *Balladyna*, por ejemplo, reconoció partir de una forma que por su carga interior provocaba el resto de la pieza, que se relacionaba con ella por leyes de contraste y conflicto (Kantor, 2010: 25). Durante la fundación de Cricot 2 escribió que *“el hecho de montar un espectáculo es el resultado de la necesidad inmediata de expresar una idea bien definida, que con el tiempo crece, se infla, y finalmente exige una realización inmediata”* (Kantor, 1984: 222). Durante el Teatro Happening advirtió la necesidad de conocer las ideas, hechos y procesos que intervienen en la creación para poder seguir creando (Kantor, 1984: 178). Durante el Teatro Imposible afirmó que *“la evolución del arte no depende únicamente de los aspectos formales sino que es, sobre todo, un movimiento permanente de pensamientos e ideas”* (Kantor, 2010b: 93). En *Wielopole, Wielopole*, elogiando la teoría como principio creador, dijo partir de la idea del soldado como modelo para el actor por ser intermediario entre la vida y la muerte y ejemplo por antonomasia de la repetición (Kantor, 1984: 280). Y en *¡Que revienten los artistas!* declaró partir de la idea de la prisión (Kantor, 1986a: 43; 1993: 151), que es metáfora del proceso creador por lo revolucionario, inmoral y distante respecto a la vida que debe ser (Kantor, 1993: 152).

El contraste es la estrategia con la que construye y desarrolla cada elemento dramático. Como se refleja en su poética, cada realización concreta de un elemento se cuestiona por su contrario (Mariel, 2009: 371). Para ello, cuenta al menos con dos textos, uno pre-escénico y otro espectacular; dos acciones, correspondientes a sendos textos; dos espacios, uno real y otro ficticio; dos tiempos, uno pasado y otro presente; y dos personajes, que se superponen en el mismo actor. Las dos dimensiones de cada

elemento entran en conflicto mediante estructuras de tensión y distensión. El resultado es la transparencia de una realidad a través de otra, como si se mirara a través del negativo de una fotografía. Incluso su autobiografía se superpone a la pieza, estableciendo relaciones de oposición y contraste, como si se tratara de un *ready-made* (Kantor, 1993: 171). Y todo ello se filtra a través de la memoria por lo que el modelo de cada elemento contrasta con su realización escénica particular (Kantor, 1993: 181,183).

El carácter procesual es aquel por el que una obra de arte no se considera nunca terminada sino que se concibe como un continuo procedimiento. Desde la época correspondiente a la fundación de Cricot 2 negó el concepto de obra acabada, la diferencia entre trabajo y resultado y entendió que los ensayos eran una creación en sí misma y el espectáculo un campo abierto (Kantor, 1984: 116, 221). Y tanto en los escritos del Teatro Imposible como en el ensayo *El trabajo de arte y el proceso*, de 1976, justificó su postura identificando el producto acabado con un objeto de consumo que disminuye el valor del trabajo y el estado procesual con el auténtico acto creativo por no limitar la percepción (Kantor, 1992: 125-126; 2010: 99-100).

Una vez reunidos y planteados los primeros materiales, es posible que Kantor los ensayara primero sobre el lienzo (Tejeda, 2000: 35). Después, pasaba a trabajarlos con los miembros de su compañía durante los ensayos, que podían durar entre uno o dos años (Valls, 2002: 50). En ellos, era frecuente ver a Kantor con sus fuentes plásticas o fotográficas en la mano (Izquierdo, 2013: 21n; Skiba-Lickel, 1991: 132). Por el principio de procesualidad, rehacía continuamente los planteamientos iniciales creando en escena como en una pintura (Kantor, 1993: 183). Iba grabando los resultados para después repasarlos, tomaba notas e iba modificando la evolución hasta conseguir cinco horas de espectáculo que, necesariamente, tenía que reducir para presentarlo al público. Una vez reducido, recogía la partitura de la obra por escrito. Pero aun así, nunca daba el espectáculo ni la partitura por terminada y continuaba haciendo modificaciones (Alonso, 1981: 34; García, 1989b: 77; Mariel, 2009: 379; Pérez, 1981b: 117; Skiba-Lickel, 1991: 50-51; Valls, 2002: 50; Vidal, 1983b: 88). También en el principio de procesualidad se puede hallar una de las explicaciones de su presencia en escena, no sólo durante los ensayos sino también durante las funciones abiertas al público, dirigiendo el ritmo, corrigiendo la escenografía o el gesto de los actores y asumiendo el mismo riesgo que estos.

Las claves de dirección de Kantor durante los ensayos se pueden sintetizar en una breve descripción que reúna los testimonios de sus actores y de los críticos que le

estudiaron mientras duró su labor escénica. Kantor no transmitía sus planteamientos conceptuales ni teóricos a los actores (Skiba-Lickel, 1991: 109, 143, 125). En cambio, les ofrecía una situación, frecuentemente ligada a un objeto (Eruli, 1991: 84), que ellos debían improvisar y mantener (Skiba-Lickel, 1991: 91). Les indicaba que no se centraran en el papel del personaje sino en su naturaleza interior (Skiba-Lickel, 1991: 89), que se sirvieran de los sentimientos de sus propias experiencias (Skiba-Lickel, 1991: 51) y que en caso de que no se sintieran cómodos con la situación la cambiaran (Skiba-Lickel, 1991: 63). La mayoría de sus actores coinciden en su profunda psicología, por la que detectaba los defectos, las debilidades y las estructuras psíquicas de cada uno (Skiba-Lickel, 1991: 69, 116, 122, 129) para concederles un papel y adaptarlo a su propia naturaleza (Skiba-Lickel, 1991: 90, 116). Más que corregir recurría a estrategias de desconcierto (Eruli, 1991: 84). Se volcaba más sobre el conjunto que sobre el actor individual (Skiba-Lickel, 90). Y, a pesar de que les permitía improvisar durante los ensayos para encontrar el espectáculo, después, durante los ensayos finales y durante las funciones les negaba ese mismo derecho para poder manejar los resultados (Kantor, 1981b: 28).

Él mismo señaló que en el cuadro *El círculo vicioso*, de Jacek Malczewski¹⁴, se sintetizan las claves de dirección que siguió. En el cuadro aparece un retrato del autor, en su infancia, subido en lo alto de una escalera de madera. En un plano inferior a él, alrededor de la escalera, giran numerosos personajes en círculo. Entre ellos se pueden reconocer diversas figuras y gestos. En la parte izquierda, que está iluminada, se puede reconocer un fauno y algunas personas en actitud jovial. En la parte derecha, que está ensombrecida, se reconocen figuras desnudas tanto masculinas como femeninas, que muestran una actitud similar a la huida, la caída o el desvanecimiento. El que se sitúa delante de la escalera, en primer término, parece hallarse en la frontera entre la luz y la oscuridad y mira hacia el frente, donde se encuentra el espectador, como saliendo del cuadro.

Este cuadro se podría interpretar como una metáfora del recuerdo y del ciclo de la vida. Los personajes que giran alrededor de la escalera podrían considerarse los recuerdos del autor, que está sentado sobre la escalera, proyectados hacia el exterior. Los personajes de la izquierda del círculo, iluminados y en actitud jovial, puede que estén celebrando su existencia y disfrutando de los placeres mundanos durante una fase

¹⁴ Véase la imagen 3 incluida en el apéndice V.

de su vida. El círculo de personas gira hacia la derecha y siguiendo su trayectoria se pueden apreciar varios cambios. De la luz pasan a la oscuridad, del ambiente festivo al fúnebre y su piel se torna en un color ceniciento. Es posible que representen la llegada inevitable a la muerte.

El autorretrato del autor se podría relacionar con la presencia de Kantor en la escena durante los ensayos y las funciones. Igual que él, aparece en su propia obra. La relación entre el autor y sus personajes, basada en el recuerdo, se podría comparar con la importancia de la memoria en el teatro de Kantor, que le llevó a explicar su obra como una serie de imágenes extraídas de su interior y proyectadas sobre la escena. El hecho de que el autor del cuadro esté sentado sobre una escalera, en una posición superior a sus personajes, recuerda a la visión de los personajes desde el aire de la que se ha hablado anteriormente.

En la parte izquierda, iluminada, los personajes aparecen retratados de manera grotesca. En la derecha, en sombra, lo grotesco se transforma en siniestro. Ambas categorías estéticas, lo grotesco y lo siniestro, se dan la mano en Kantor del mismo modo. Y el aspecto cadavérico de los personajes de la derecha es similar al de los personajes de Kantor.

El círculo es una de las formas geométricas básicas junto a la línea, el cuadrado o el triángulo. Habitualmente se ha interpretado como símbolo del tiempo cíclico que domina la vida, desde el nacimiento hasta la muerte (González, 1998: 147-148). En el ámbito del juego ha delimitado el espacio donde es posible la autonomía y la aceptación de una serie de normas independientes de la realidad (Huizinga, 1968: 26). En ámbitos carnales se le añadió un valor regenerador (Bajtín, 1987: 28-29, 318). Lejos de cualquier infernalidad, en relación con el eterno retorno nietzscheano se considera fuente de vitalidad (Cornago, 2005a: 68). Durante las vanguardias se incidió en su significado como repetición (Kantor, 2010b: 217). Y en el marco del teatro energético, no representacional, se considera el movimiento más característico (Lehmann, 2013: 137). La rueda que trazan los personajes en el cuadro entronca junto al teatro de Tadeusz Kantor con todos estos valores. Tanto uno como otro insiten en el ciclo de la vida, el amor y la muerte, la autonomía artística y la repetición.

Y, por último, se podría apuntar una coincidencia entre los planos espaciotemporales entre el cuadro de Malczewski y el teatro de Kantor. En el cuadro se pueden distinguir tres planos: en un primer grado de ficción, se encuentra el autorretrato que dentro del cuadro se corresponde con un momento presente pero fuera de él con el pasado por

representar la infancia del autor; en un segundo grado de ficción, se encuentran los personajes proyectados por su imaginación que, si se acepta su interpretación como recuerdos del autor, se corresponderían con el pasado; y en un grado intermedio entre los dos grados de ficción, presente y pasado, y la realidad del presente, se encuentra el personaje que extiende su mano hacia el espectador intentando apelar a su presencia o salir de la ficción. Del mismo modo, Kantor multiplica las dimensiones espaciotemporales de su teatro, sitúa a los personajes en las fronteras de las dimensiones y juega con la oscilación entre la ficción y la realidad.

3.4.2. *El trabajo del actor*

Kantor trató algunas cuestiones en relación con el origen y la evolución del actor. A Gordon Craig le atribuyó la idea de que el actor había nacido por un acto de egotismo y le rebatió opinando que no fue por egotismo sino por rebeldía, ya que consistió en la separación de un ser humano respecto a sus iguales y su enfrentamiento contra ellos (Kantor, 1984: 248). Según él, después atravesó tres etapas. Con el hundimiento de la burguesía el actor pasó a ocupar una posición social normal. Con la revolución de los años 20 se convirtió en un obrero de las vanguardias. Y en la nueva sociedad de consumo, padeciendo una “*esclerosis artística*”, se caracterizó por el conformismo moral, la incapacidad de resistencia, la indiferencia a la evolución de las formas y la mediocridad (Kantor, 1984: 174). Ante esta situación apostó por un nuevo tipo de actor.

Ahondar con precisión en el perfil de este actor presenta las mismas dificultades que tantos otros elementos del teatro de Kantor, puesto que no le interesaron las técnicas de actuación, ni el adiestramiento físico-vocal ni el diseño de una tabla de ejercicios actorales (Rosenzvaig, 2008: 35). Por el contrario, fundamentó el trabajo con los actores en su propia intuición, siendo esta la única escuela posible (Mariel, 2009: 371; Rosenzvaig, 1995: 27, 109).

Para algunos críticos parece un hecho que el actor en el teatro de Kantor respondía a un modelo opuesto al método de Stanislavski por no buscar un proceso de vivencias basado en la memoria emocional, las tareas, las supertareas, la sentimentalidad, la psicología, la unidad ni la identificación con el personaje, el espectador o la vida real (Rosenzvaig, 2008: 37; Skiba-Lickel, 1991: 5, 36, 63-65). Pero es posible que no supusiera la negación completa del método de Stanislavski (Skiba-Lickel, 1991: 90-91). En los juegos de improvisación en los primeros ensayos, por ejemplo, los actores

buscaban experiencias personales que permitiesen el desarrollo de las situaciones planteadas. Incluso es posible que no se opusiera si quiera a una parte del método de Stanislavski, sino tan sólo a la faceta de esta que fue difundida y asentada como única por el materialismo estalinista (Koss, 2008: 335; Lavatelli, 2008: 156).

Para intentar el acercamiento al modelo de actor que surgió en el teatro de Tadeusz Kantor no se seguirá el previsible guión cuyo desarrollo dependería de las oposiciones y confluencias respecto al método Stanislavski fijado por la tradición. Esto sería injusto para el director de principios de siglo XX y simplificador para el de la segunda mitad del mismo siglo. Tomando exclusivamente el teatro de Kantor como referente, se apuntarán las particularidades de su elenco, los principios generales de actuación que podrían formar parte de un hipotético sistema actoral, los modelos que fueron aplicados al actor y algunas de las teorías que Kantor diseñó explícitamente sobre la interpretación.

A excepción de unos pocos casos, como el de Stanisław Richliky (Sagarra, 1990; Skiba-Lickel, 145-146), el elenco del teatro de Kantor fue compuesto por actores no profesionales. Igual que los modelos que sirvieron a Wit Stwoszcz para la construcción del altar de la Basílica de Santa María, en Cracovia, los actores de Cricot 2 fueron tomados directamente de la calle, la vida diaria (Białko, 1997: 0:19:41-0:20:21; Kantor, 1984: 222). Entre algunas de sus auténticas profesiones se encontraban la de pintor, crítico de arte, bombero, cerrajero o enfermera (Skiba-Lickel, 1991: 74, 81, 128, 131, 134). El único requisito para formar parte de la compañía parecía ser la entrega absoluta (Mariel, 2009: 371; Rosenzvaig, 2008: 22). La falta de profesionalidad, que ya fue un postulado de las vanguardias históricas (Skiba-Lickel, 1991: 27), se acogió como una ventaja por suprimir la ambición personal del actor (Skiba-Lickel, 1991: 107) y desplegar la libertad creadora más allá de los métodos establecidos (Alonso y Monleón, 1981: 39). La procedencia de otras disciplinas, del mismo modo, aportó un enriquecimiento (Bablet, 1986: 14; Kantor, 1984: 222) por el que el teatro se nutrió de experiencias externas a su práctica. Llamativa resultó la presencia de los hermanos Lesław Janicki y Wacław Janicki (Skiba-Lickel, 1991: 103) que, por ser gemelos, intensificaron el juego dramático del doble y la confusión de identidades.

Quizás el principal objetivo del actor fuera recuperar su condición originaria, aquella de la que hablaba Kantor en una supuesta oposición a Craig, sustituyendo su afán de protagonismo, su individualidad y su dignidad por la exposición al riesgo y al ridículo. En lugar de dividir los papeles en principales y secundarios, subordinando estos a

aquellos, todos se consideraban al mismo nivel de importancia (Bialko, 1997: 0:25:10-0:25:30). Entre ellos se buscaba *“el espíritu de equipo, formar lazos invisibles entre los actores hasta que haya una regulación casi telepática”* (Kantor, 1984: 173). En este sentido, Kantor podría cumplir la función de coordinación a través de su presencia (Skiba-Lickel, 1991: 43).

Durante el Teatro Happening el actor se unificó con el personaje al eliminar las diferencias entre ambos. Es de suponer, por tanto, que conservaba su individualidad (Skiba-Lickel, 1991: 43). Kantor expresó que el objetivo de la simbiosis entre el actor y el personaje consistía en retener al actor en *“la etapa de las predisposiciones elementales. Hacer surgir sus posibilidades y actividades innatas, primarias, crear esa zona de preexistencia del actor, que todavía no está ocupada por el universo ilusorio del texto”* (Kantor, 1984: 171). José Antonio Sánchez (2002: 184) identifica la preexistencia elemental del actor con el valor de su presencia física y Tian Renzo especifica que los actores de esta época se distinguían por *“una especie de ostentación de normalidad”* (Parlagreco, 2010: 84). Con la salvedad de estos planteamientos, aplicables tan sólo al Teatro Happening, en el resto de épocas de creación el actor renunció a su propia personalidad. Por eso, tanto en determinados ejercicios planteados en los ensayos como en algunas obras, era típico ver a los actores almacenados en armarios o jaulas, sin voluntad ni individualidad (Kantor, 1984: 85, 183-184; Sapija, 1985: 0:08:43-0:11:30).

Del mismo modo que los papeles de los distintos actores se nivelaban jerárquicamente entre sí, el actor quedaba igualado en importancia con el resto de elementos dramáticos, como el espacio o la escenografía (Skiba-Lickel, 1991: 35). Consecuentemente, el punto de partida de su trabajo no era su interior, que tradicionalmente se proyecta sobre los elementos externos, sino el exterior y el ambiente, en los que debía integrarse (Skiba-Lickel, 1991:77). Y su núcleo de trabajo no era su propia psicología, su lógica o sus sentimientos, sino el personaje ficticio, el subconsciente, el intelecto y el cuerpo (Skiba-Lickel, 1991: 65).

Su cuerpo, al igualarse al resto de elementos, sobre todo al espacio, adquiriría un sentido plástico (Skiba-Lickel, 1991: 37), propio de las prácticas performáticas (Márquez, 2002: 330, 331). Este hecho se reforzaba con la vinculación de su trabajo a un objeto. A través de un juego con él se construían las situaciones, se buscaban los valores a desarrollar y se construía el personaje (Kantor, 2010b: 109, 201; Skiba-Lickel, 1991: 75, 112). Martínez Liceranzu apunta que la despsicologización del actor y la

plasticidad de su corporalidad es una causa de muñequización del personaje cuando afirma que “*el actor se puede volver un signo de espacialidad apareciendo como un objeto*” (Martínez, 1992: 165).

La improvisación cumplió un papel importante en los primeros ensayos. Funcionaba como una materia prima para el diseño de los personajes y la construcción de las obras. Por depender en gran medida de los actores, a los que muchas veces se adaptaban los personajes (Kantor, 1984: 222), los componentes de Cricot 2 sentían que la figura del actor intervenía activamente en el proceso de creación (Skiba-Lickel, 1991: 62, 82, 115, 129, 136). Sin embargo, esto no quiere decir que las obras de Kantor fueran el resultado de una improvisación. De hecho, él diferenció entre esta improvisación, ocasional y abandonada en cuanto se encontraban las líneas generales de la obra, y aquella que se mantenía hasta el resultado final de la pieza, a la que se refirió como “*una poetización sentimental y una irresponsabilidad pintoresca*” (Kantor, 1984: 40).

La autonomía postulada por Kantor se transfirió al trabajo del actor rechazando en él cualquier tipo de mimesis o creación de la ilusión. En lugar de buscar la identificación con la realidad, el texto, el personaje o el espectador, buscó el distanciamiento. El trabajo del actor debía ir más allá de la simple reproducción o recreación (Kantor, 1993: 127). Su presencia no mimética, por la que no imitaba ninguna realidad, le lleva a Mariel Arreche (2009: 372-373) a concebirlo como un performer. Respecto a su relación con el texto, mientras fue empleado, no debía tomarlo más que para fragmentarlo y destruirlo, por lo que Kantor definió al actor como “*un molino para moler el texto*” (Kantor, 1984: 87). En cuanto se dejaba atrapar y llevar por un papel Kantor intervenía para impedirlo (Skiba-Lickel, 1991: 54). Su rostro no tenía que dejar de ser la máscara del personaje, artificial y embaucadora (Kantor, 1971a: 25; Miklaszewski, 2001: 25; Skiba-Lickel, 1991: 43), “*un envoltorio humano*” (Kantor, 2010b: 113) que en lugar de encarnar al personaje, le usurpaba su papel (Miklaszewski, 2001: 25-26). La condolencia con los personajes y la comprensión de sus sentimientos se reservaba para el espectador, entendiendo que eran ellos los únicos que debían llorar por lo que sucedía en escena y no los actores (Skiba-Lickel, 1991: 11). Frente a los espectadores, entendidos como los vivos que esperan, los actores se debían mostrar similares pero distantes, como los muertos.

Estos principios generales de actuación fueron sintetizados por cuatro modelos para el actor que se fueron sucediendo a lo largo de la evolución de Cricot 2. Hasta el Teatro Imposible fue el juglar o artista de feria, ya fuera en la variante de clown, acróbata o

prestidigitador. Su carácter físico, exhibicionista, provocador, marginal, periférico, artificial y, al fin y al cabo, de rango inferior, debía ser absorbido por los actores (Bablet, 1986: 19; Kantor, 1984: 175). En *La clase muerta* fue el maniquí por la “*commoción metafísica*” que genera en el espectador por medio de una identificación y un distanciamiento al mismo tiempo (Kantor, 1984: 249- 250) y por reducir a cero las implicaciones tradicionales del actor (Miklaszewski, 2001: 26). En *Wielopole*, *Wielopole* fue el soldado por la identificación y el distanciamiento simultáneos, el pael intermediario entre la vida y la muerte, la uniformidad, la repetición y la mecanicidad deshumanizadora (Kantor, 1981b: 24, 25; 1984: 280; 1993a: 190; 2010a: 260). Y en *¡Que revienten los artistas!* el prisionero por lo que tiene de víctima social, de acusado y de ilegal (Pérez, 1984: 15; Skiba-Lickel, 1991: 28). A pesar de las diferencias entre ellos, en cada uno subyacía la misma idea: el actor debía estar marcado por el sello de la muerte, ser parecido y diferente al ser humano y provocar una reacción radicalmente confusa y perturbadora en el espectador (Skiba-Lickel, 1991: 28).

Junto a los principios y modelos señalados, Kantor diseñó tres teorías explícitas sobre la actuación: la “interpretación a hurtadillas” o “en sordina”, la “no interpretación” y el “actor dybbuk”. Las dos primeras aparecieron durante el Teatro Cero y se relacionan directamente con la intención de reducir todos los elementos dramáticos hasta su estado mínimo. La tercera apareció formulada en los ensayos de los 80, como *El lugar teatral* o *La infame transición del mundo de los muertos al mundo de los vivos. Ficción y realidad*, aunque sus antecedentes se remontan a mucho antes y entronca con la noción de muerte. Para Skiba-Lickel (1991: 13, 70) se trata de un modelo para el actor pero, a diferencia del actor de feria, el maniquí, el soldado o el prisionero, su presencia no se redujo a una o varias épocas, sino que se extendió a través de todas y resultó absolutamente compatible con cualquier modelo.

La “interpretación a hurtadillas” o “en sordina” consistía en desplazar el trabajo del actor a un plano secundario del espacio. Ciertos acontecimientos en el primer plano, como la presencia de la máquina de aniquilamiento en *El loco y la monja*, le obligaban a quedar en la periferia del escenario y luchar físicamente para poder realizar su actuación. Cuando se ofrecía la posibilidad, lo hacía rápidamente en detrimento de su calidad (Kantor, 1984: 97, 103, 123) y “*como resistiéndose a hacerlo: sin derecho e ilícitamente*” (Kantor, 2010b: 75). Es un resultado de la nivelación jerárquica entre el espacio, el objeto y el actor y se podría emparentar con la técnica pictórica del borrado y la acción de barrer, a las que Kantor hizo alusión durante la misma época.

La teoría de la “no interpretación” es similar a la anterior pero a diferencia de ella no se centra en lo físico y en lo espacial sino en la destrucción de la ilusión y el distanciamiento entre el actor y su papel. Se origina por entender que la interpretación basada en la ilusión es una “*zalamería pretenciosa*” (Kantor, 2010b: 71) y puede que está inspirada en *La sepia*, de Witkiewicz, donde el dramaturgo de principios de siglo practicaba un naturalismo deliberadamente falso.

Se podría definir como el estilo interpretativo basado en la artificialidad, el antiilusionismo y la escisión entre el texto pre-escénico y el espectáculo y entre la figura del actor y del personaje (Kantor, 1984: 119). Con palabras de Kantor, es “*la representación de la no representación*” o el conjunto de actividades que “*sólo crean la apariencia de tal o cual estado psíquico*” (Kantor, 1984: 117), supone la sustitución del clásico concepto de encarnación del personaje por el de fingimiento, timo (Kantor, 2010b: 187), transfiguración (Kantor, 1993: 147) o usurpación de identidad (Kantor, 1986a: 50) y se exhibe hasta la injuria (Kantor, 1984: 30).

En general, se manifiesta en el desinterés hacia la representación, el texto y los espectadores. En particular, se muestra en la distracción, por la que los actores terminan mirando al vacío o frotando una mancha, en el esfuerzo por retomar el hilo sin éxito (Kantor, 1984: 121-122), en la repetición mecánica de fragmentos textuales, en el olvido del papel, en la ostentosa incompreensión del mismo y en la renuncia a la representación (Kantor, 2010b: 73). Por ejemplo, en *Wielopole, Wielopole* los personajes no se debían percibir como las auténticas personas a las que representaban sino como pobres copias disfrazadas que se hacían pasar por ellas, tal vez por influencia de la memoria (Kantor, 2010a: 249). Y en *Mañana será mi cumpleaños* el cura olvidaba, dudaba de su discurso y tenía que ser apuntado por otro personaje (Zajęzkowski, 2008: 0:19:38-0:19:53) del mismo modo que el personaje de Kantor pasaba de la pasión hablando de los Embalajes a olvidar completamente el papel (Zajęzkowski, 2008: 0:31:15-0:31:25).

Pero los rasgos definitorios de la teoría, que provocan la muñequización del personaje en un primer grado por artificializarlo y vaciarlo de psicología, ya aparecían en obras anteriores al Teatro Cero. En las notas a *Balladyna*, por ejemplo, se apostaba por la falta de compromiso emocional en el actor y por la monotonía y el automatismo en su interpretación (Kantor, 1984: 18). En *El retorno de Ulises* el personaje del Pastor olvidaba su papel y se equivocaba, Ulises realizaba la acción de matar de un modo falso y Eumeo no moría sino que caía al suelo (Kantor, 1984: 16; 2010b: 27-28), del mismo

modo que después se podría ver en *No volveré jamás* en la reutilización de la misma escena o se suicidaría de manera artificial, simplemente tirándose al suelo, el personaje de Patakulo el joven en *La clase muerta* (Kantor, 2010a: 188). En definitiva, los actores interpretaban “*como en un ensayo*” (Kantor, 2010b: 24). En *En la pequeña mansión* el primo Jęzory trataba de leer algo sin conseguir más que balbuceos mientras que la esposa muerta buscaba algo entre el público con gestos distraídos, sin objetivos e inconclusos (Kantor, 1984: 53). Y en *La sepia*, Maria Jarema propuso aplicar la monotonía y el automatismo en la pronunciación (Skiba-Lickel, 1991: 34).

La teoría del “actor dybbuk” se refiere a una manera particular de materializar al personaje sobre la escena. El *dybbuk*, como muestra la obra homónima de An-ski dirigida por Vajtangov en 1922, es el espíritu de un pecador muerto que, según una leyenda judía, atacaba y poseía el cuerpo de un pecador vivo. Aplicado al ámbito de la interpretación como metáfora, en primer lugar, provoca un distanciamiento entre el actor y el personaje semejante al de la “no interpretación”.

El espíritu muerto equivale al personaje y el cuerpo vivo al actor, por lo que el personaje posee al actor y habla por su boca sin permitirle comprender lo que dice. Pero no se trata de un actor que interpreta a un muerto sino de un muerto que actúa a través del cuerpo del actor (Kantor, 2010b: 176; Skiba-Lickel, 1991: 69-70). Esto es posible gracias a un “*procedimiento similar a un ritual místico*”, “*ritual de la implantación, del doblaje y de la repetición*” cuya contundencia será mayor cuanto más separación exista entre el personaje muerto y el actor vivo (Kantor, 2010b: 196). Es un procedimiento metafísico (Skiba-Lickel, 1991: 70), tal vez ya planteado desde *El retorno de Ulises*, e íntimamente relacionado con la penetración de la ficción en la realidad (Kantor, 1986a: 48-49; 1993: 145; 2010b: 162, 185).

En segundo lugar, la metáfora del *dybbuk* explica que múltiples personajes se sucedan dentro del cuerpo de un único actor como si fuera poseído por las almas de los muertos (Kantor, 1984: 279; 2010b: 259, 261). De este modo, por ejemplo, el lacayo rufián de *En la pequeña mansión* es al mismo tiempo la niñera del carrito de basura y el lúgubre enterrador (Kantor, 1984: 53-54), los servidores de *El loco y la monja* son también payasos lúgubres, enterradores y delatores (Kantor, 1984: 96) y la tía Mańka de *Wielopole*, *Wielopole* se transforma en soldado y rabino (Kantor, 2010a: 302, 324, 326), entre otros muchos ejemplos que se podrían extraer de las obras de Kantor. A menudo, como se indica en la partitura de *La clase muerta* respecto a la transformación del viejo de la bicicleta en profesor, este procedimiento iba precedido de una convulsión o

hinchazón de pecho (Kantor, 2010a: 52, 127) o, como se indica respecto a otras transformaciones más ocasionales, de una agitación general del cuerpo (Kantor, 2010a: 144).

En ambos casos, la concepción del “actor dybbuk” deviene un proceso de muñequización del personaje dramático. En el primer caso, la artificialidad del trabajo del actor repercute en la percepción del personaje ya que se aprecia como si fuera un muñeco vacío de interioridad psicológica. En el segundo caso, convierte el cuerpo del actor en un muñeco o, lo que es lo mismo, en un soporte de diversas y potenciales personalidades.

Después de este breve análisis sobre el método de trabajo de Kantor y sus actores se puede intentar dar respuesta a la pregunta inicial del apartado. Kantor tenía fama de irascible. Algunos documentales (Białko, 1997) y numerosos artículos inciden en este rasgo de su carácter (García, 1985: 60; Mahieu, 1983: 18; Torres, 1986). Sobre todo en la prensa diaria, algunos críticos se recrean en esta idea y llegan a compararle con un dios o un dictador que marionetiza y maltrata a sus actores sometiéndolos a su servicio (Ferrer, 2010: 52; García, 1989b: 77; 1990: 103; Haro, 1990; López, 1983: 51).

En cambio, también hay documentos que atestiguan el carácter risueño de Kantor mientras dirigía sus obras (Soldi, 1985: 16:32-17:14). Algunas opiniones corrigen la idea de maltrato, autoritarismo y marionetización del actor con la de exigencia (Monleón, 1986: 36; Rosenzvaig, 1995: 107; 2008: 199). Y el propio Kantor consideraba que la situación privilegiada del director era una herencia de los años años 20 “*de la que se abusa vergonzosamente*” y de la que “*provienen groseros malentendidos*” (Kantor, 1984: 32), no se imaginaba con otros actores que no fueran los suyos y negaba la idea de que fueran autómatas en sus manos (García, 1989b: 77).

Teniendo en cuenta estas últimas opiniones, la adaptación de los personajes a la personalidad de los actores y la participación de estos en la creación de las obras por medio de las improvisaciones planteadas, la respuesta podría ser negativa. Es muy posible que Kantor no muñequizara a sus actores más de lo que requiere cualquier práctica escénica ni más allá de lo necesario e imprescindible para lograr la muñequización del personaje. Kantor ilustra el genio creador teorizado por Hamann, Herder y Kant por crear nuevas reglas en el teatro, entre las que figura la muñequización del personaje. Puede que también tuviera mal genio. Pero de ahí a que muñequizara despóticamente a sus actores hay un gran trecho.

4.

ANTECEDENTES GENERALES

Erika Fischer-Lichte (1999: 35) observa la existencia de tres planos en cualquier fenómeno teatral que deben ser abordados para un estudio satisfactorio. El plano de la norma se refiere a la reconstrucción del proceso histórico del fenómeno; es decir, su historia. El plano del sistema implica la construcción de su teoría. Y el plano del habla se basa en el análisis e interpretación de una representación concreta o, lo que es lo mismo, la crítica y el análisis de una obra con que se pueda comprobar tanto la historia como la teoría.

En este apartado se va a abordar el plano de la norma. Resultará imposible trazar una historia exhaustiva del *personaje efigie* debido a la complejidad del fenómeno¹⁵. Aun así, se pretende plantear algunas líneas generales escogidas con la intención de explicar el fenómeno en el teatro de Tadeusz Kantor. El punto de partida será la visión personal que el propio autor tenía respecto a sus antecedentes.

¹⁵ Véase el apéndice I, donde las principales causas de aparición del *personaje efigie* que se irán ofreciendo a lo largo de este capítulo quedan sintetizadas en forma de esquema. Asimismo, la consulta del apéndice II podrá ayudar a sistematizar y tener presente la relación entre las distintas manifestaciones y grados del *personaje efigie* a los que se vaya haciendo referencia.

4.1. La perspectiva de Kantor

Kantor, debido a su afán teórico, esbozó en el manifiesto del *Teatro de la Muerte* una tradición anterior a la suya respecto al empleo de maniqués o construcciones artificiales. Establece cuatro etapas reparando en su intención. La primera, durante el romanticismo, se caracterizó por un halo místico y demoníaco. En ella, una mente humana fascinada por el misterio de la mecánica pretende crear un organismo artificial más perfecto que el del ser humano y que contenga categorías como la degradación, la muerte y el horror. Supuso un desafío a la naturaleza y fue protagonizada por autores como Kleist, Hoffmann o Poe. Pretendía equiparar la creación del hombre a la creación divina (Kantor, 1984: 240-241).

La segunda etapa se desarrolla durante el racionalismo materialista del siglo XX y nace de la anterior. Comparte con ella la desconfianza ante la naturaleza, la exaltación del hombre artificial y la búsqueda de una homogeneidad en la obra artística. Pero a diferencia de ella ya no compite con la naturaleza sino que se aleja de ella. Se fundamenta en el cientificismo, la técnica, el maquinismo y el visualismo purista. Fue concretada por teóricos como Craig y corrientes como la abstracción o el constructivismo y es censurada por Kantor por no servir más que de satisfacción personal (Kantor, 1984: 241).

La tercera se corresponde con el dadaísmo y el *happening*, que introducen en la obra la realidad previa a ella. De manera equivalente, el maniquí se introduce en el arte. La mezcla de realidad y ficción realizada por estas dos corrientes es valorada de modo superior al surrealismo, que sólo se inspiraba y se basaba en la ficción. En esta etapa podría encontrarse una oposición al empleo de figuras con la intención de lograr la homogeneidad y coherencia artísticas, como se defendía en las etapas anteriores. Precisamente persigue lo contrario: la heterogeneidad y destrucción de la coherencia (Kantor, 1984: 241-243).

La cuarta y última etapa, a la que se adscribe el propio Kantor, no sin influencia de las anteriores, es denominada la época de la desmaterialización. Esta se entiende como la superación de los límites espaciotemporales del objeto a través del pensamiento y la memoria. Si el objeto es capaz de trascender el aquí y ahora de su localización, su presencia y su percepción material se ve modificada. Un ejemplo ilustrativo de desmaterialización es *La silla* de 1970. En el personaje se concreta mediante su duplicación en el espacio a través del maniquí, que representa su pasado en el tiempo

(Kantor, 1984: 243). Se vincula directamente con la teoría de los negativos, el “yo” y el “otro” que sistematiza Kobiałka. Dentro de estos parámetros, el *personaje efigie*, a diferencia de la etapa del Romanticismo, carece de cualquier halo místico; y a diferencia del dadaísmo, es desposeída de sus valores y significados previos. Se emplea como único vehículo posible para introducir la vida en el arte, espacio inerte por definición, de acuerdo con una idea de coherencia y adaptación al medio, por lo que se acerca más a la etapa de Craig, la abstracción y el constructivismo (Kantor, 1984: 243-244, 267), aunque renuncia a la superioridad de lo artificial sobre lo humano.

Este trazado histórico posee un innegable valor por transmitir la idea que el autor tenía respecto al empleo del maniquí, pero resulta insuficiente para comprender el tema de manera adecuada. La complejidad que encierra requiere una perspectiva más amplia que englobe dos aspectos más: por un lado, su utilización junto a la muñequización del personaje, ya que el mismo autor reconocía que en su teatro el maniquí debía funcionar como modelo para el actor vivo (Kantor: 1984, 247), siendo por tanto, muñequización y maniquí, dos recursos siameses que alejan al teatro del naturalismo; y por otro lado, una exploración en las circunstancias que favorecen la aparición y utilización de estos dos recursos y sus modos de aparición.

A continuación se desarrollará una breve historia del fenómeno atendiendo a dichas consideraciones. Para ello se mantendrá en la medida de lo posible un orden cronológico que parta de los precedentes más remotos y ancestrales, que avance por las distintas épocas de la historia y que llegue hasta la época de las vanguardias históricas, momento decisivo en el que el fenómeno experimenta su eclosión.

El punto de partida se centrará en las bases antropológicas del *personaje efigie* desde los orígenes de la civilización: las esculturas funerarias, el juego, el ritual y el carnaval. La primera supone una forma plástica de la que quizá deriven el resto, que son formas teatrales o parateatrales cuya tradición recurre a diversos tipos de efigies y mecanismos de muñequización. Respecto a cada una de estas formas se ofrecerá una definición y unas características que ayuden a entender el uso que hacen de la efigie, un acercamiento a los rasgos específicos del tipo de *efigie* empleada y una relación con el teatro de Tadeusz Kantor y sus *personajes efigie*.

4.2. Las efigies funerarias

La representación artificial del ser humano ha existido desde los orígenes de la civilización. Las manifestaciones más remotas parecen encontrarse en las tradiciones funerarias, donde diversos tipos de figuras votivas, efigies, máscaras y esculturas han servido como homenaje a los muertos. Bastaría recordar las costumbres egipcias, griegas o, en la Europa cristiana, la que destaca cuantitativamente en el siglo XVII (Greco, 2007: 232). Estas construcciones plásticas que recordaban materialmente a los fallecidos podrían considerarse el antecedente más remoto del maniquí.

La plasticidad y disminución de humanidad inherentes al maniquí recuerdan inevitablemente a las esculturas funerarias. Como ellas, ubican la idea de muerte en primer plano. Incluso la muñequización del personaje, aunque antes hubiera comenzado a manifestarse de manera espontánea por otras vías, puede que no naciera a propósito hasta plantearse la imitación de estas por parte del actor. Además, muchos de los autores que se estudiarán a continuación por fomentar la aparición de *personajes efigie* sobre la escena ya reparaban en el potencial artístico y expresivo que contiene la muerte. Y cuando Kantor atribuye a sus maniqués la marca de la muerte (Kantor, 2010b: 132), entronca con la tradición funeraria de los mismos.

O. Rank en su estudio de 1914 titulado *El doble* interpreta las antiguas esculturas funerarias como un seguro contra la destrucción del yo o contra la omnipotencia de la muerte (Freud, 1976: 35). Freud les atribuye un carácter siniestro por pertenecer a épocas psíquicas primitivas (Freud, 1976: 37-38) y desvanecer los límites entre ficción y realidad sustituyendo el lugar de lo simbolizado por el símbolo como es típico de las prácticas mágicas (Freud, 1976: 51). En la misma línea, Jean Pierre Vernant afirma que a través de ellas el muerto se hace presente encarnando la paradójica presencia de una ausencia, Pilar Pedraza las relaciona con el muñeco de cera de la magia tradicional (Pedraza, 1998: 142) y Monique Borie (2013: 147) repara en la dimensión sagrada y metafísica que poseen, comparable a las efigies de autores como Maeterlinck, Craig, o Kantor.

La existencia de estos maniqués primitivos podría justificar algunas de las cualidades más inquietantes y abstractas que posee el maniquí teatral en la actualidad. Aceptando la supervivencia de estructuras arcaicas que la neurobiología reconoce en la penumbra de la mente humana (Turner, 1982: 17), es posible que la aparición de maniqués sobre el escenario retrotraiga la memoria del público hasta las antiguas

efigies fúnebres de manera involuntaria. La conexión inconsciente de unas formas con otras podría considerarse la razón de la fuerte presencia escénica que protagonizan, de la compleja sensación de extrañamiento y perturbación que generan en el espectador y de los contradictorios significados de vida y muerte que despliegan. En este sentido, se produce un sentimiento siniestro por el retorno de una convicción primitiva (Freud, 1976: 59), según la cual lo muerto cobra vida y se hace presente a través de su representación plástica.

4.3. El juego

Otras de las raíces más ancestrales, no sólo del maniquí sino también de la muñequización del personaje, se encuentran en el juego, el ritual y el carnaval. Son tres actividades sociales y culturales, a menudo calificadas de parateatrales, que guardan numerosos elementos en común.

Las tres son formas cronológicamente anteriores al teatro propiamente dicho que se constituye como tal. Las tres intervienen históricamente en la aparición del teatro puesto que en ellas se cumple la definición más esencial diseñada por Eric Benteley y utilizada por Fischer-Lichte para sustentar sus propuestas de análisis semiótico sobre la obra teatral: *“hablamos de teatro si se da la siguiente condición: A encarna a X mientras S lo presencia”* (Fischer-Lichte, 1999: 13n, 27). Las tres funcionan como modelo de creación o estructura de composición (Cornago, 2005a: 84, 255) dentro del contexto del teatro de vanguardia, que se preocupa por la vuelta a los orígenes rituales y la concepción del teatro como juego. Principalmente el juego y el ritual, aunque también podría extenderse al carnaval, son matrices generativas del *performance* y del teatro posdramático (Cornago, 2005a: 40, 85; Lehmann, 2013: 43). Entre actores y espectadores crean un espacio liminal donde ambos se confunden y diluyen su separación tradicional sin quedar reducidos a condición de *voyeur* (Cornago, 2001: 62; 2003: 24; 2005a: 84; Fischer-Lichte, 2011: 347). Exigen una copresencia (Fischer-Lichte, 2011: 65), o *convivio* según Jorge Dubatti (2005: 154), entendida como la presencia en vivo y directo de los participantes en un mismo espacio y tiempo donde la relación entre los mismos se intensifica por encima del nivel de la convención permitiendo la percepción de las auras. Su catarsis se basa en la participación (Fischer-Lichte, 2011: 65; Lehmann, 2013: 244). Se desarrollan mediante un bucle de retroalimentación o reciprocidad entre los presentes (Fischer-Lichte, 2011: 65,78).

Provocan comportamientos asociados a formas de imaginación mágicas (Lehmann, 2013: 245). La presencia en ellos remite a sí misma. Unen a la comunidad presente (Lehmann, 2013: 249). Suponen cierta transformación en el artista o en los espectadores (Fischer-Lichte, 2011: 32). Cuestionan los códigos sociales tradicionales (Lehmann, 2013: 249). Junto a las esculturas funerarias funcionan como las bases antropológicas sobre las que asienta la representación artificial del ser humano; es decir, tanto del maniquí como la muñequización del personaje. Y merecieron el elogio y la fascinación de Kantor hasta constituir tres importantes bases de su sistema teatral:

No es la primera vez que el teatro actual añora la vuelta a sus inicios y fuentes. Que busca nuevas y profundas genealogías en las ceremonias primitivas, los rituales, las prácticas mágicas, las fiestas, las celebraciones, los juegos, las diversiones, los desfiles y paradas, en el teatro de la calle para las masas, en el teatro político y de agitación, allí donde el arte no es un producto de consumo sino un elemento integral de la vida (Kantor, 2010: 94).

Parece que la forma primaria de la que se derivan posteriormente rituales, representaciones teatrales y carnavales es el juego. De este modo lo entienden estudiosos del fenómeno como Huizinga (1968: 35, 48) o Jane Ellen Harrison (Fischer-Lichte, 2011: 65) y titiriteros como Severo Blázquez, quien considera el juego la primera manifestación de toda creación (Fos, 2008: 198).

La anterioridad cronológica del juego respecto a otras manifestaciones parateatrales o teatrales, su estrecha vinculación y la posibilidad de que la especialización y el desarrollo de un tipo concreto de juego sea el origen del resto de formas, quizá sean sugeridas mediante la etimología. El latín *ludus*, aunque terminó siendo desplazado por *iocus*, en origen reservado para el juego festivo y cómico, abarcaba todo el campo del juego, desde el infantil, de azar y de competición hasta la representación litúrgica y teatral (Huizinga, 1968: 60). Y actualmente, numerosas lenguas siguen conservando un único verbo para designar tanto la acción del juego como la del teatro propiamente dicha. Es el caso del polaco *grać*, el inglés *to play* o el francés *jeur*. Por estas razones algunas clasificaciones del juego, como la de Roger Caillois, incluyen en su interior el teatro y las artes del espectáculo. Este autor, por ejemplo, establece la subclasificación del juego en tipos de competición-agón, de azar-alea, de simulacro-mimicry y de vértigo-iliux (Kowzan, 1992: 46).

4.3.1. Definición y características

El juego podría definirse como una actividad antropológica, social y cultural que caracteriza al ser humano de manera innata aunque pueda manifestarse en distintos grados de especialización. Johan Huizinga especifica que se basa en la imitación o figuración de la existencia (Huizinga, 1968: 12) y que consiste en la lucha por algo o la representación de algo (Huizinga, 1968: 29).

El mismo autor (Huizinga, 1968: 29, 49) traza unas características comunes a los diferentes tipos de juego. Aquí conviene seleccionar algunas con la intención de relacionarlas con el objeto de estudio. Opina que el juego cae en el dominio de lo estético (Huizinga, 1968: 13, 19) y que, rompiendo las barreras de lo físicamente existente, permite el conocimiento del espíritu sin ser racional (Huizinga, 1968: 15). Es inmediato, fuera de lo moral, del contraste entre verdad y falsedad (Huizinga, 1968: 19) y pertenece a una esfera temporal diferente a la vida cotidiana (Huizinga, 1968: 21). Encerrado en sí mismo, apartándose por su lugar y duración de la vida corriente, sigue sus propias leyes (Huizinga, 1968: 23, 41) encontrando un fin en sí mismo (Huizinga, 1968: 49). De esta manera cancela temporalmente el mundo ordinario con sus propias reglas (Huizinga, 1968: 28). Supone un hacer “como si” que genera conciencia de broma aunque puede cambiarse en cosa seria si se relaciona con la acción sagrada (Huizinga, 1968: 23). Como la acción sagrada persigue la participación (Huizinga, 1968: 31). Se corresponde con un estado de ánimo de arrebató y entusiasmo, ya sea sagrado o puramente festivo (Huizinga, 1968: 194). Y la repetición, el estribillo y los cambios en la serie son algunas de las propiedades de su estructura interna (Huizinga, 1968: 24) junto a la tensión, equilibrio, ritmo y armonía (Huizinga, 1968: 25).

La relatividad y autonomía respecto a la vida real emparenta el juego directamente con las formas teatrales de vanguardia y el teatro posdramático. De hecho, el juego se considera expresión artística opuesta a determinadas épocas como el realismo o el naturalismo (Huizinga, 1968: 275).

4.3.2. Efigies lúdicas

Dentro de los parámetros establecidos de estas actividades culturales y artísticas que reciben el nombre de juego, resulta habitual encontrar diversas representaciones artificiales del ser humano, muñecos o maniqués. Tal vez su utilización se produzca por una necesidad intrínseca a la actividad del juego. Es decir, para romper las barreras de

lo físicamente existente favoreciendo el conocimiento más allá de lo material, es posible que sea necesario recurrir a determinadas efigies. En este sentido, Huizinga repara en que el griego *αγαλμα*, en origen ‘ofrenda’, fue adoptando diferentes significados, como ‘juego’, hasta referirse exclusivamente a la ‘estatua’ o la ‘imagen de los dioses’ (Huizinga, 1968: 242) y percibe la complicación de las figuras totémicas, la fantasía desorbitada en las máscaras de los pueblos primitivos y el intrincado mágico de los motivos decorativos como un juego (Huizinga, 1968: 244). Por tanto, es posible que incluso las esculturas funerarias y las efigies de divinidades hundan sus raíces en el juego.

Hasta la llegada de las nuevas tecnologías aplicadas al ocio infantil en forma de videojuegos y demás aparatos, en la actividad lúdica más espontánea e innata de la infancia se podía apreciar la predilección por el muñeco. En los juegos infantiles funciona como un proyector de personalidad en potencia, una personificación de identidades hipotéticas o un canalizador de existencias posibles. A través de él, el niño ensaya su persona, su deseo y sus fantasías. Con él demuestra más facilidad para desempeñar el “como si” que caracteriza al juego.

La presencia de estas figuras sobre escena, además de resultar siniestras por retrotaer al espectador a épocas históricamente primitivas a través de su analogía con las esculturas funerarias, pueden resultar siniestras por reanimar complejos infantiles, por permitir la liberación de lo reprimido y por recordar a las primeras etapas de la vida cuando resultaba aceptable jugar con muñecos. Pero también representa un cuerpo grotesco, en el sentido bajtiniano de la expresión, puesto que su materialidad fija es renovada constantemente por la personalidad que se proyecte sobre él y su personalidad es continuamente actualizada por su forma. Es decir, en él conviven dos realidades, una fija o antigua y otra en movimiento y nueva, en una continua lucha o proceso de perpetua negociación.

Reconocer el juego como una de las fuentes no ya del empleo del maniquí sino de la muñequización del personaje, quizá resulte más complejo. La muñequización, en su sentido más general y básico, por el que podría entenderse como la transformación en un muñeco, puede que sea una de las bases de la interpretación actoral. Interpretar consiste en desdoblarse en otra persona, pensar, sentir y actuar como lo haría ella. Consiste, por tanto, en convertir el cuerpo en un muñeco con el que jugar a ser otro, en ponerse al servicio del personaje y tal vez del director o autor. De acuerdo con esta reflexión, Jean Paul Sartre comparó al actor con la estatua de un dios. Del mismo modo

que la estatua está destinada a ser análoga al dios que representa, el cuerpo del actor está destinado a ser análogo al personaje (Abirached, 1994: 71). Ambos, cuerpo del actor y estatua, funcionan de idéntico modo, como canalizador de identidades y personalidades.

“Un juego es una máquina que se pone en marcha sólo cuando los jugadores aceptan convertirse en marionetas por un tiempo”, afirma Marshal Mc Luhan (1996: 247). El teatro, en cuanto juego, requiere también una muñequización de este primer tipo en el que la acción no se rige por la voluntad propia, ni exclusivamente por los indicadores que pueda imponer el personaje, sino por las pautas establecidas, ya sea por la convención, el autor o el director. Pero esta muñequización no recae en el personaje dramático, entendido como la unión del actor real y el papel ficticio que interpreta, sino exclusivamente en el actor. Se trataría, pues, de un primer tipo de muñequización especial y común a toda actividad teatral, independientemente del signo que sea. Robert Abirached lo expresó preguntándose a sí mismo *“¿Qué es actuar sino aceptar de entrada la ambigüedad de una metamorfosis que hurta el cuerpo a sí mismo sin confundirlo con la imagen en la cual pretende transformarse?”* (Abirached, 1994: 73).

Cuando un actor interpreta diferentes papeles de manera simultánea o especialmente evidente, la muñequización del actor se hace más perceptible. En estos casos el cuerpo del actor puede ser percibido directamente como un muñeco, cuya función es soportar diversas identidades. Entonces la identificación del actor con el personaje se hace más difícil y, consecuentemente, resulta artificializado. Dicha situación podría ser ejemplificada con el *shite* o actor principal del teatro Noh, encargado de representar a diferentes personajes (Schechner, 2011: 46). El tipo de muñequización originado así recae sobre el actor pero afecta a la textura del personaje. Este no es percibido como alguien real dentro del pacto de ficción, sino como una simple estampa que se puede desechar. Por consiguiente, se relacionaría con el segundo tipo de muñequización, según el cual los personajes son reducidos a tipos o a meros trazos esquemáticos con una escasa profundidad.

Algunos de los mecanismos de muñequización del tercer tipo, relacionados con los signos externos del personaje, encuentran sus más remotos antecedentes en el juego. Por ejemplo, el origen de la repetición que automatiza al personaje ya era ubicada por Freud en los juegos infantiles (Cornago, 2005a: 137) a los que Cornago (2005a: 146) añade la importancia de la tradición oral. Y la deformación y descomposición del lenguaje verbal, cuya realización en boca de un actor da como resultado su artificialización, también se considera una característica típica del juego (Cornago, 2005a: 133).

4.3.3. *El rostro lúdico de Kantor*

En Kantor, el juego constituye una de las bases de su creación teatral. A través de él puede explicarse el interés por lo procesual y su proceso creador de acuerdo con modelos performativos más cercanos al teatro posdramático que al teatro convencional. El mismo autor reconoce que su mayor éxito teatral se produjo a la edad de cinco años después de haber visto por primera vez un tren. Cuando llegó a casa construyó varios escenarios con cajas de zapatos unidas a través de una cuerda a modo de vagones. Tirando de ella detrás de una caja más grande con una abertura que serviría de caja negra logró lo que calificó más tarde de éxito. En esta anécdota biográfica, harto repetida por él y por su crítica (Izquierdo, 2013: 38; Kantor, 1984: 10; Rosenzvaig, 1995: 13-14; 2008:17), puede percibirse la importancia que tuvo la infancia y el juego como proceso creador para Kantor.

Sus traductores reparan en la riqueza semántica del verbo utilizado en determinadas lenguas que, con una única forma, significan tanto ‘interpretar’ o ‘actuar’ como ‘jugar’ (Alonso, 1981: 44n; Kantor, 2010: 112n; Miklaszewski, 2001: 175n). Y el mismo Kantor utiliza conscientemente el verbo *grać* en sus dos acepciones de manera simultánea. El interés que sentía por el juego y la importancia que le concedía en su teatro puede analizarse también en las numerosas comparaciones que realiza de su trabajo y que podrían considerarse declaraciones de intención.

A la colaboración entre pintores y poetas de vanguardia en la formación de la compañía Cricot 2, se refiere en términos de “*equipo*” y la considera una búsqueda de la “*renovación total del juego escénico*” (Kantor, 1971c: 23). A menudo hace equivaler la alternancia del “texto preexistente” y la nueva línea argumental con un juego (Miklaszewski, 2001: 175 y Valls: 49). De ahí que incluya al autor del primer texto en el reparto inicial de sus obras y equipare su huella con una partida de cartas (Mahieu, 1983: 23). Sobre la interpretación, el autor piensa que debe realizarse entre la realidad y la ficción como en un juego: “*si sacamos el concepto fuera del espacio artístico, su significado más amplio y quizá también más importante se hace patente: juego al ajedrez, a las cartas...*” (Kantor, 2010b: 112). No duda en reivindicar al actor como un “*jugador*” (Kantor, 2010b: 113), al espectador como un “*hincha*” o “*jugador en potencia*” (Bablet, 1986: 21), ni en denominar a su teatro como un “*Gran Juego con el vacío*” (Kantor, 2010a: 31) o un “*juego de apariencias*” (Kantor, 2010a: 29), a determinadas acciones de sus personajes, como un juego (Kantor, 2010a: 27, 114) ni en

apelar a la transformación de los objetos en el espacio como “*un juego de niños*” (Kantor, 2010b: 206).

La crítica se hace eco de estos símiles. De este modo, Bablet reitera las comparaciones indicadas (Bablet, 1986: 19) y añade la de la escena con un “*área de juego*” (Bablet, 1988: 49). Para Julia Elena Sagaseta (2001: 23) en *La clase muerta* no hay trama, sino juegos y ceremonias. Rosenzvaig (2008: 48) aporta la comparación de los sucesivos procesos de muerte y resurrección de los personajes, por los que se plantea la relatividad de la existencia y la muerte, con un juego de niños. Paula Andrea Acuña (2013: 78) afirma que el juego es el gatillo del proceso creador de su teatro. Andrzej Turowski (1997: 42) sugiere que con el principio de juego se puede relacionar la competencia o rivalidad entre modelos artificiales y la presencia física natural, es decir, entre maniqués y actores vivos. En efecto, podría percibirse una lucha o juego agónico entre ambos tipos de personajes. Y Óscar Cornago (2005a: 136) interpreta su acercamiento a la vida y a la realidad mediante la muerte y la artificialidad como un juego. En un teatro donde la similitud con el juego está tan marcada, parece absolutamente justificado y necesario que se recurra a la muñequización y al maniquí, dos componentes que pertenecen plenamente a la esfera de lo lúdico.

4.4. El ritual

El ritual ha sido investigado de manera tardía. Sus primeros estudios datan de finales del siglo XIX (Fischer-Lichte, 2011: 61-62). Teóricos e historiadores de la Escuela de Cambridge como Cornford, Gilbert Murria y Jane Harrison aportaron imprescindibles trabajos sobre el origen del teatro en el ritual religioso (Innes, 1995: 278). Tal vez Witkiewicz fuera uno de los primeros autores en apostar por la vuelta a los orígenes rituales del teatro. Artaud, en la misma línea, asoció teóricamente el ritual al teatro moderno como un esquema compositivo que puede adoptar. Él introdujo el término “ritual” en el vocabulario teatral (Innes, 1995: 69) y acuñó la expresión de “teatro sagrado” para aquellas formas dramáticas que volvían a sus orígenes ritualizándose en determinados aspectos (Innes, 1995: 12).

4.4.1. Definición y características

El ritual podría ser definido como una actividad antropológica y social, presente en todas las culturas, que se basa en la celebración de un hecho importante en el marco de

la religión o en la búsqueda de un contacto espiritual, ya sea entre los presentes en el acto o entre estos y la divinidad, normalmente para conseguir la intervención favorable de una deidad o de un espíritu en alguna acción humana. El nacimiento, la iniciación, el matrimonio, la fertilidad, la sanación, la purificación, la adivinación, la caza, el sacrificio, el cambio de estaciones, el tránsito de un estatus a otro o la muerte son algunos de los motivos por los que se realizan (Turner, 1988: 172-173).

Suelen caracterizarse por la presencia de un oficiante, chamán, maestro de ceremonias o sacerdote encargado de dirigir el acto, por la presencia de una serie de normas o pautas estructurales que aseguran el desarrollo previsto del encuentro y por sustituir en gran medida la comunicación verbal por el símbolo visual (Innes, 1995: 13) hasta constituir un proceso y una interacción simbólica (Turner, 1982: 12). Mediante esta vía persigue la interpenetración del mundo físico y del mundo espiritual haciendo visible lo invisible. También pretende producir una catarsis en el público, ya sea con fines terapéuticos o transformadores. Para ello persigue su comunión o inmersión total en el acontecimiento generando atmósferas emocionales, empleando música de forma rítmica con la intención de influir en la interioridad de los asistentes, cantos religiosos, máscaras, figuras, tallas, imágenes de culto, gestos estilizados o movimientos simbólicos. Se desarrolla mediante una estructura procesual. De las características que Dilthey observa en los cinco momentos de este tipo de estructura se pueden extraer por su especial interés la repetición (Turner, 1982: 13), la evocación del pasado, la interrelación con el presente y la expresión de lo ininteligible (Turner, 1982: 14).

Tal vez Víctor Turner haya sido uno de los investigadores que más se ha preocupado por el estudio del ritual y su relación con el teatro, hasta el punto de que muchos de sus conceptos diseñados o utilizados para la explicación de las ceremonias rituales han sido posteriormente aplicados a la estética del *performance* y del teatro posdramático. Algunos de estos conceptos, relativos a las características del ritual que repercuten principalmente en la colectivización del acto y la participación del público, son la *communitas*, la liminalidad y el flujo.

La *communitas* es una modalidad de interacción social (Turner, 1988: 203) que, frente a la clásica estructuración jerárquica predominante en occidente, se presenta abierta (Turner, 1988: 118), inmediata (Turner, 1988: 134) sin roles ni estatus en un continuo fluir del yo al tú (Turner, 1988: 132). Puede manifestarse de tres maneras: de manera existencial, cuando surge espontáneamente sin una planificación previa; de manera normativa, cuando la espontaneidad anterior se transforma en sistema social

consciente y duradero; o de manera ideológica, cuando es representada por modelos utópicos basados en la *communitas* existencial y aparece dentro de una estructura social mayor que se opone a sus principios (Turner, 1982: 47-49; 1988: 138).

La liminalidad es una de las manifestaciones culturales de la *communitas* (Turner, 1988: 115). Puede ser definida “*como un tiempo y lugar de alejamiento de los procedimientos normales de la acción social, (que) puede contemplarse potencialmente como un período de revisión exhaustiva de los axiomas y valores centrales de la cultura en que se produce*” (Turner, 1988: 171). No sólo consiste en una fase, sino también en un estado (Turner, 1988: 171), puesto que repercute en el individuo otorgándole los atributos ambiguos propios de las coordenadas fronterizas. Por eso se asocia con la muerte, la invisibilidad, la oscuridad, la bisexualidad (Turner, 1988: 102) o la paradoja en el sexo o el género (Turner, 1982: 26). Se corresponde con el término de Brian Satton-Smith de anti-estructura, entendida como el desequilibrio de la normativa de la estructura establecida que implica un sistema latente de alternativas potenciales. El último autor mencionado cree que por ser precursora de formas y normas innovadoras debería llamarse protoestructura (Turner, 1982: 28, 52). Turner piensa que las revoluciones artísticas surgen de ella (Turner, 1982: 45) y que es la escena de la muerte (Turner, 1982: 46). De esta manera, la liminalidad supone una forma grotesca en la que se presentan dos realidades, una que muere y otra que nace, lo cual resulta imposible sin que se produzca una muerte de signo positivo.

El mismo Turner propone diferenciar la liminalidad de lo que él denomina con el neologismo “liminoid” para apelar a la forma (Turner, 1982: 32) y que en castellano podría traducirse por “liminalista”. Mientras que la liminalidad es obligatoria en su contexto de aparición, es propio de las sociedades tribales, se integra en el proceso social por calendario, se asocia al trabajo y sus símbolos poseen un significado intelectual y emocional para todos los miembros de la comunidad, lo “liminalista” ofrece la opción de la libre participación como en un juego, es propio de la solidaridad de las sociedades modernas, capitalistas y democráticas, se sitúa en los márgenes de la sociedad, se asocia al juego y al ocio y sus símbolos son más idiosincrásicos o específicos de círculos y escuelas (Turner, 1982: 53-55). Mientras que lo liminal podría ser ejemplificado con claridad a través del ritual propiamente dicho y reconocido como tal por la sociedad donde se realiza, lo “liminalista” sería claramente ejemplificado con el carnaval (Turner, 1982: 43).

El concepto de flujo, según Csikszentmihalyi y MacAloon, denota la sensación presente de estar actuando con total involucramiento o participación y un estado en el que la acción continúa acorde con una lógica interna sin necesidad de una intervención consciente (Turner, 1982: 55-56). Csikszentmihalyi extiende este concepto a la creación artística y a la religión y establece seis fases, entre las que cabe destacar la pérdida del ego del participante, la ausencia de conciencia sobre la acción realizada por encontrarse en un campo de estímulo e intensificación, como el producido por las reglas de un juego, donde sólo se presta atención al presente, y la aportación de felicidad (Turner, 1982: 56-58).

Cornago (2003: 104) afirma que el ritual es la otra cara del juego, pero con mayor transcendencia. Esta puede residir en el hecho de que no posee un fin en sí mismo y se arraiga en creencias religiosas. La vinculación del ritual con el juego resulta tan estrecha que lleva a pensar en el ritual como una forma concreta de juego. Johan Huizinga (1968: 17) llega a afirmar que el culto y las prácticas sagradas primitivas son puro juego y se desarrollan como tal. Con esta línea de pensamiento repasa en que el vocablo alemán *pflügen*, empleado para designar la acción de ‘jugar’, contaba con el significado añadido de ‘llevar a cabo una acción sagrada’ (Huizinga, 1968: 65). Indica que comparte con el juego la forma, el campo o lugar concreto de acción, determinadas reglas con las que crear un mundo provisional, la construcción de mundos temporarios independientes dentro del mundo habitual (Huizinga, 1968: 24) de modo que transpone a los participantes a otra realidad (Huizinga, 1968: 37) y materializa algo invisible e inexpresado (Huizinga, 1968: 30). Como reconocía Frobenius, el juego sirve para “*actualizar, representar, acompañar y realizar el acontecimiento cósmico*” (Huizinga, 1968: 34), lo cual es perfectamente extensible al ritual. Siguiendo con la analogía entre juego y ritual, Huizinga interpreta al sacerdote o a la persona a quien las sociedades primitivas atribuían un papel sobrenatural como un jugador, porque como el niño que juega es consciente de estar interpretando un papel (Huizinga, 1968: 36, 44). Y señala la concepción de la tragedia clásica como juego sagrado (Huizinga, 1968: 212) o la inclusión del juego de competición dentro de la fiesta sagrada en las culturas arcaicas (Huizinga, 1968: 282).

Víctor Turner, desde la óptica de la antropología, ahonda en la naturaleza y en el origen del rito. Opina que la vida social encierra en su propia naturaleza un potencial teatral que desemboca en lo que él denomina “dramas sociales” (Turner, 1982: 9, 91, 92). Estos dramas sociales se pueden encontrar en juicios, encuentros militares o guerras

y en ellos se encuentra el origen del teatro (Turner, 1982: 11), que es una hipertofia o exageración de estos procesos rituales (Turner, 1982: 12), su doble cultural (Turner, 1982: 90). Estos dramas sociales, o rituales de más peso social que religioso, que nacen de manera espontánea y se institucionalizan como rituales mediante la repetición, podrían equipararse al juego que teoriza Huizinga. Tanto rituales religiosos como sociales pueden ser entendidos como juego. La diferencia entre Turner y Huizinga radica en que uno focaliza su atención en el ritual y otro en el juego, pero en esencia parecen estar hablando de la misma realidad. Esto conduce a hermanar todas las formas vistas hasta ahora y plantear la posibilidad de intercambiar sus propiedades.

4.4.2. Su relación con el teatro

El teatro en general podría entenderse como un ritual (Alvarado, 2009: 130). Pero entre una forma y otra existe una diferencia no sólo cronológica y genealógica, por la que el ritual precede al teatro (Fischer-Lichte, 2011: 63-64; Lehmann, 2013: 82), como podrían demostrar las primitivas fiestas dionisíacas inspiradas en el ciclo de la muerte y de la vida y apoyadas sobre el uso de la doble máscara o la duplicación del dios (Graham, 2009: 9-15). También existe una diferencia técnica. Aunque el teatro supone también una *convivio*, una liminalidad y la creación de una comunidad, el ritual supera el grado de intensidad. Christopher Innes explica con claridad esta apreciación cuando delimita el teatro sagrado basado en el rito:

el rito es definido como una acción en que todos los miembros de la comunidad participan activamente (en oposición al teatro convencional: una acción presentada por profesionales ante una colección de individuos, separada y pasiva), que simbólica o realmente transforma la condición e identidad del grupo, dependiendo del grado de participación (Innes, 1995: 197).

En el transcurso de la modernidad, el teatro se giró hacia su pasado y se apropió del ritual. Esta apropiación es definida por Óscar Cornago como una articulación escénica donde lo primordial es la disolución del individuo (Cornago, 2005a: 40), como un modo de construcción dramática y un esquema organizativo que afecta tanto a la disposición de la trama como a la condición de actores y espectadores (Cornago, 2005a: 84) que no tiene por qué sujetarse al marco prescrito por las religiones oficiales (Cornago, 2003: 97). Sobre la escena se manifiesta mediante el seguimiento de pautas precisas, el

tratamiento del tiempo de modo no histórico ni lineal, la experiencia interior subjetiva, irracional y vedada a la que se accede a través de mecanismos de ausencias misteriosas y presencias reveladoras y la materialización del espacio y del tiempo con determinados objetos y determinado vestuario (Cornago, 2003: 97-98).

La ritualización del teatro, propiamente dicha, no se produce hasta las vanguardias. Igual que en el caso del juego para la explicación de la aparición de *personajes efígie* en el teatro de Tadeusz Kantor, el recorrido genealógico vuelve a partir de las vanguardias históricas, pasar por el *performance* y llegar hasta el teatro posdramático. Aun así, pueden encontrarse importantes antecedentes desde Nietzsche, que propuso una vuelta a los orígenes reinstaurando un espacio y un tiempo rituales (Cornago, 2003: 97; Díaz, 2009: 410) o desde el simbolismo. En esta corriente, el símbolo pretende encarnar la naturaleza interior del hombre (Innes, 1995: 27) y por medio del gesto y del movimiento se expresan los estados internos de forma plástica (Innes, 1995: 29). Esta materialización de lo espiritual e inaprensible se corresponde con la representación ritual, en la que se revela lo supuestamente oculto. Y algunos estudiosos, como Christopher Innes (1995: 16) reflexionando sobre Yeats, entienden que el movimiento lento de los personajes, similar al de un muñeco, se relaciona con el teatro ritual puesto que así pretenden subrayar la calidad simbólica de los mismos.

Las nuevas corrientes del primer tercio del siglo XX se debieron interesar por el ritual a través de su búsqueda del primitivismo y las raíces del hombre. Y en él encontraron la vía idónea para explorar el subconsciente y los estados oníricos como medios para revelar lo velado (Innes, 1995: 11), para indagar en la naturaleza de la percepción y la comunicación hasta un nivel instintivo y subconsciente (Innes, 1995: 269) y para recuperar la unidad entre actores y espectadores (Innes, 1995: 271). Richard Schechner llega a afirmar que la estructura intrínseca al teatro de vanguardia corresponde al de la ceremonia primitiva (Innes, 1995: 198). Y Alfred Jarry ya puso en práctica técnicas alucinatorias y de manipulación de la visión, que se podrían relacionar con el ritual, mediante la exageración, la sobresimplificación, la mezcla de trivialidad junto a grandiosidad, la falta de relación de causa y efecto, las distorsiones que impiden la racionalización, la violencia y la muerte que desacreditan las respuestas convencionales o la perturbación razonada de los sentidos que Rimbaud había propuesto para el poeta (Innes, 1995: 36).

El expresionismo quizá sea una de las nuevas corrientes donde mejor se puedan examinar los elementos rituales. A menudo busca la verdad y la transcendencia

mediante estados de trance y autohipnosis (Innes, 1995: 57). Su intensidad emocional es equiparable a la fe religiosa (Innes, 1995: 63). Strindberg decía que el actor debía funcionar como un médium espiritista en trance (Innes, 1995: 58). Y emplea palabras aisladas y evocativas de gran carga emocional (Innes, 1995: 52) y movimientos rítmicos y repetitivos basados en la extensión y la contracción, cuyo efecto hipnótico no puede sino recordar al ritual (Innes, 1995: 62).

El *performance* se relaciona de manera tan íntima con el ritual que este es considerado una de las formas que aquel puede adoptar por su juego con la realidad y la superación de límites (Picazo, 1993: 25-26). Ambas formas comparten numerosos rasgos, entre los que se pueden destacar la creación de aquello que realizan, la *communitas*, la liminalidad, el flujo, la disolución de barreras entre ficción y realidad, entre actores y espectadores y entre presentación y representación, la exploración de ideas abstractas y conceptuales o la catarsis en el público basada en la transformación y la participación.

Por su parte, el teatro posdramático cuenta con el ritual como una de las formas de su prehistoria, por cuanto en él importaba más la combinación de danza, música, actuación y accesorios que el texto (Lehmann, 2013: 82). Los puntos en común son tan cuantiosos que conducen a concebir el nuevo teatro como una ceremonia sin referencia religiosa ni de culto, entendiendo por ceremonia los movimientos y procesos sin referente, con una elevada precisión y que se desarrollan en determinada comunidad. Pueden consistir en construcciones de desarrollo rítmico-musicales, arquitectónico-visuales o en celebraciones del cuerpo y la presencia. Los motivos del doble, del espejo, del triunfo del sueño o de la muerte, como figuran en el teatro de Jean Genet, apuntan en esta dirección. Para establecer la conexión entre ritual, teatro posdramático y Tadeusz Kantor, podría repararse en que Genet, autor paradigmático del nuevo teatro, concebía el teatro como una ceremonia para la muerte y coincidió con Heiner Müller en que el teatro es un diálogo con los muertos (Lehmann, 2013: 121-122).

4.4.3. La efígie ritual

Lo más relevante para el objeto de investigación del presente trabajo se encuentra en el empleo de construcciones artificiales para representar a los seres que de alguna manera intervienen en la motivación del ritual, ya sean santos o personas a quienes se destina el proceso, o divinidades cuyo amparo se persigue. Los ejemplos de estas

figuras rituales son innumerables. Por ejemplo, en Egipto se invocaba a la fertilidad con estatuas de falos móviles (Artiles, 1998: 20; Caro, 1987: 111) y los dioses eran representados por estatuas que en ocasiones poseían movimiento y voz mediante determinados mecanismos ocultos (Artiles, 1998: 20). En Grecia, las Xoana eran estatuas que representaban a las divinidades y que se exhibían en procesión. Poseían movimiento y contaban con diversos vestidos que se les podían cambiar, factor por el que se asocian directamente con el maniquí moderno de uso comercial (Pedraza, 1998: 143). Y en Roma, las Korai eran muñecas regaladas por las altas clases sociales a los santuarios en calidad de ofrenda (Pedraza, 1998: 33). Incluso cabe imaginar que el origen de las máscaras, una suerte de maniquí parcial que en lugar de representar un cuerpo entero sólo representa su rostro, hunde sus raíces en el culto. A través de ellas, se aseguraba el éxtasis de su portador y se aceptaba con mayor facilidad que el dios hablara a través de él. Los datos, los testimonios y los objetos conservados parecen indicar que las representaciones artificiales del ser, incluso del teatro de títeres, poseen un origen ritual.

De acuerdo con la clasificación del signo propuesta por Peirce (Kowzan, 1997: 47-51), estas imágenes se podrían analizar como un icono del ser al que representan, puesto que cabe suponer que imitan su apariencia. En el caso de ser iconos de deidades u otros seres que nunca fueron tangibles, el signo se complica al poseer un referente abstracto o imaginario. Entonces la relación entre el significante y el significado podría discutirse tanto que lleva a pensar en un símbolo donde la relación no resulta necesaria. Charles Morris plantea la existencia de dos tipos de referente que se adaptan a la explicación necesaria de este fenómeno. El *connotatum* es el objeto concreto al que se puede referir un signo. Y el *designatum* es la idea abstracta que puede funcionar también como referente (Kowzan, 1997: 39-43). En el caso de estos iconos, con los que una construcción artificial apunta a un ser abstracto e indefinido, el referente se basaría en un *designatum*.

En cuanto a la función que cumplen estos iconos dentro del ritual podría señalarse una primera según la cual, como en el caso del juego, sirven como canalizadores. Pero a diferencia del juego, donde funcionan como canalizadores de la personalidad, en el ritual funcionan como canalizadores de las energías del chamán o del ser que representan. Retomando la clasificación de Mukařovský (1977: 132) cumpliría una función mágica. Esta sería la suma de una función práctica por la que el signo es un instrumento con cuya transformación se autorrealiza el sujeto, ya sea chamán o deidad,

y de una función simbólica por la que el signo es un objeto que concentra la atención sobre la relación entre el signo simbólico, en este caso el muñeco, y la cosa simbolizada, en este caso la deidad. En el receptor exige una actitud mágico-religiosa, similar a la de los amuletos, donde los signos actúan como aquello que representan y la atención, después de concentrarse en la relación entre significante y significado, se concentra más allá del signo, en lo que representa (Mukařovský, 1977: 147). Es decir, el receptor interpretará el muñeco como la misma divinidad o fuerza mágica. Esta actitud se confunde con la que requiere el arte ornamental primitivo, al que pertenecen las esculturas funerarias. Mukařovský (1977: 150) señala al respecto el vínculo de las artes plásticas con los cultos o el origen religioso del teatro.

Del mismo modo que las esculturas erigidas en honor a los muertos contienen la categoría siniestra por hacer presente lo ausente, las esculturas rituales poseen el mismo efecto siniestro, si no es por materializar una ausencia, al menos será por revelar lo supuestamente oculto e inaccesible en la cotidianeidad. Estos lazos con lo físicamente inexistente y las creencias ancestrales del objeto como elemento actualizador refuerzan la presencia y la materialidad performáticas de las efigies por las que resulta insuficiente la semiótica para explicar con precisión el efecto que producen sobre el receptor. Es posible que del origen ritual del maniquí se deriven las propiedades mágicas que se les atribuye. La expresión de la vida a través de lo inerte en sí resulta un proceso mágico. En origen, las propiedades mágicas se le atribuían tanto a las efigies como a sus poseedores. Por eso Pigmalión tuvo fama de mago durante la Edad Media (Stoichita, 2006: 77) y a Prometeo se le ilustró creando al ser humano con un objeto ambiguo que oscila entre la espátula de modelar y la varita mágica (Stoichita, 2006: 115).

El ritual, como el juego, exige una autonomía respecto a la vida, propone un nuevo modelo de comunicación más allá de lo racional, persigue el contacto con lo inmaterializado y recurre a símbolos y estructuras plásticas para su expresión. Estas son las bases sobre las que hacen su aparición no sólo las efigies, equiparables al maniquí teatral, sino también la muñequización del personaje.

El primer tipo de muñequización, relativo a la interioridad del personaje dramático, se concreta en el ritual a través del comportamiento de los asistentes que se rige más por la propia convención del acto que por su propia voluntad. En el caso de los sacrificios y las posesiones, con mayor énfasis aún, los participantes del ritual actúan dominados por fuerzas superiores a ellos. Aquí podría hablarse de otro tipo especial de muñequización, que por la liminalidad del acto no sólo afecta al actor sino también al público.

El segundo tipo de muñequización, relativo a la desindividualización, la despseudologización y a la reducción del personaje a un tipo, se produce mediante diversas vías. Una de ellas se realiza por el desdoblamiento de un actor en varios personajes. Incluso de manera más intensa que el juego, el ritual permite la adopción y superposición evidente de distintas personalidades que artificializan su condición. El ejemplo más evidente podría ser el del chamán de una tribu durante el proceso de una ceremonia. En un nivel de realidad, desempeñaría el papel de un miembro más de la comunidad, es decir, de un actor más en el ritual. En un primer grado de ficción, correspondiéndose con el personaje o la función que cumple, sería el encargado de dirigir el acto en calidad de chamán. En un segundo grado de ficción, provocando el desdoblamiento del personaje y su consecuente muñequización o artificialización, podría representar otros papeles como el que se supone mediante un proceso de posesión. Nietzsche observó algo muy similar en el coro dionisiaco que, según él, consistía en “*la transformación de uno mismo delante de sí, penetrado en otro cuerpo*” (Sánchez, 2003: 15).

Otra vía posible se apoya en la utilización de trajes ceremoniales idénticos portados por distintos sujetos. La unidad que tracen entre ellos por medio de la *communitas* y su participación colectiva también podría hacer pensar en este tipo de muñequización. Turner (1982; 99) afirma en este sentido que los actores de un ritual pueden parecer muñecos por no importar tanto sus caracteres individuales como el profundo proceso de la vida social que reflejan.

El tercer tipo de muñequización podría encontrar en él la fuente de algunos de sus mecanismos. La repetición podría deberse a su empleo ritual como reflejo del tiempo circular que se celebra en muchos de ellos y a la superación de los límites temporales (Cornago, 2005a: 48, 140). La monotonía y artificialidad en la pronunciación podría encontrar su origen en en la dicción ritual, que cobra esos matices de tanto repetirse (Cornago, 2005a: 83). Pero también podría apoyarse en la voz del chamán, que emplea un lenguaje en su sonoridad y su materialidad antes que en su significado para conseguir efectos performáticos y transformadores en el oyente (Cornago, 2005a: 172).

4.4.4. El carácter ritualesco del teatro de Tadeusz Kantor

Denis Bablet (1986: 9) sugiere que tal vez todo el teatro se convierta en ritual cuando no se limita a ser un mero reproductor de la realidad, como muy bien ejemplifica la obra

de Witckiewicz. La sustitución de la finalidad representacional por una presentacional, que pretende enfocar aspectos existenciales más allá de los cotidianos, exige unos parámetros de aproximación a la obra que pueden resultar similares a los del ritual. Quizá por esta razón el ritual se encuentre tan presente en el teatro de Tadeusz Kantor.

Pero además se ve reforzado por otro tipo de factores. Uno de ellos podría referirse al contexto religioso sobre el que se traza su biografía y que quedó reflejado en *Wielopole, Wielopole*. En la Polonia de su niñez convivieron estrechamente el judaísmo y el cristianismo, su padre fue judío converso, su madre cristiana y en 1924 se trasladó con su madre y su hermana a Tarnów, donde estuvieron viviendo en una casa que lindaba con la sacristía y que pertenecía al hermanastro de su abuela, el cura Józef (Izquierdo, 2013: 20; Rosenzvaig, 1995: 14). Estas circunstancias le hicieron contactar con los diversos ritos de ambas religiones.

Del mismo modo que otros dramaturgos, Kantor supo apreciar la calidad estética de las ceremonias religiosas. Lorca, por ejemplo, percibía en el sacrificio de la misa la representación teatral más perfecta (Ibarzábal, 2008: 214). Por eso Kantor no mostró reparos en confesar que asistía a sinagogas, bodas judías y capillas como quien acude a un espacio teatral (Fondevilla, 1987: 52; Haro, 1990; Mahieu, 1983: 20). Podría resultar revelador en relación con el *personaje efígie* que entre sus recuerdos sobre la escenificación religiosa incidiera en los nacimientos hechos con figuritas durante la navidad (Kantor, 1984: 9-10; Valiente, 2000: 266). Y aunque se declaraba no practicante, consideraba que por su espiritualidad artística era más religioso que muchos católicos (Bravo, 2010b: 103; Fondevilla, 1987: 52; Ferrer, 2010: 56).

La asociación de su teatro al ritual también fue propiciado por el mismo Kantor, que en algunas ocasiones utilizó el término para referirse a determinados aspectos de su creación. Por ejemplo, desde el manifiesto *Embalajes*, se refiere a este género como una especie de ritual por la repetitividad y simbolismo con que se produce (Kantor, 1984: 64; 1993: 26); en *De lo real a lo invisible*, texto teórico todavía impregnado de los principios de la fase del Teatro Happening, entiende la introducción de la realidad previa dentro de la obra de arte, por lo que cobra una nueva existencia independiente, como un ritual (Kantor, 1984: 201), idea que repetirá más tarde en el manifiesto de *El teatro de la Muerte* (Kantor, 1984: 242); compara algunas acciones, como la destrucción de la carta por el público en el *happening* titulado *La gran carta*, con un ritual (Kantor, 1984: 162); en el manifiesto del *Teatro Imposible* se refiere al proceso creador de una obra como un ritual (Kantor, 2010b: 102-103); en la partitura de *La clase*

muerta y las declaraciones vertidas en entrevistas sobre su montaje, concebía el parto de la mujer de la cuna mecánica y el lavado de los cuerpos de los personajes por la limpiadora-muerte como un ritual (Kantor, 1984: 263; 2010a: 28, 215); en los textos teóricos de la época de *Wielopole*, *Wielopole* equiparaba la repetición a un “*casi ritual*” por revelar una verdad más allá de la aparente (Kantor, 1981b: 20) y la aparición del personaje sobre la escena como un muerto que regresa del pasado con un misterioso ritual (Kantor, 1993: 146, 148); en *El lugar teatral*, ensayo de 1980 donde hace un repaso sobre su trayectoria, plantea un tipo de interpretación similar a un ritual o proceso de posesión donde el personaje posee al actor (Kantor, 2010b: 196); en la séptima clase de las *Lecciones Milanesas*, de 1986, denomina ritual a la encarnación del personaje por parte del actor delante del público (Kantor, 2010b: 259); y en el ensayo *Memoria* de 1988 equiparaba la escena con un altar de la memoria por evocar y actualizar el pasado (Kantor, 1993: 156; 1997a: 20).

La crítica ha empleado el término ritual para describir otros aspectos de su teatro, asentando la relación. Andrzej Welmiński, actor de *Cricot 2*, compara *La clase muerta* con una sesión de espiritismo por hacer revivir a Witkacy, Schulz y Gombrowicz (Skiba-Lickel, 1991: 86). Por el recurso de la repetición, José Luis Alonso de Santos (1981: 31) compara *Wielopole, Wielopole* con “*una especie de ritual alquimista*”. Kive Staiff califica su escena de sacra por ir más allá de la vida lógica y cotidiana (Kantor, 1984: 9); Jaime Siles (2002) percibe manifestaciones rituales como medio para liberarse del condicionamiento dramático del texto. Julio Trenas (1981: 62) identifica su belleza plástica con una aproximación al universo litúrgico. Óscar Cornago (2005a: 241) le atribuye la cualidad ritual de traer el pasado hasta el presente y de traer a los muertos hasta la vida sin que dejen de estar muertos, que son dos cualidades íntimamente relacionadas con la repetición. Lehmann (2013: 124-125) estrecha más la relación entre el teatro de Kantor y el ritual. Le atribuye la adopción de la forma ceremonial del teatro posdramático, no sólo por la repetición, sino también por la estructura temporal basada en la memoria, la evocación del pasado, la confrontación con la muerte, las escenas basadas en ritos religiosos, el tratamiento de los personajes como fantasmas o aparecidos y por la posible transposición de la estructura de las Danzas de la Muerte a la estructura de sus obras. Fernando Bravo García (2010a: 10; 2010b: 102-103) recuerda la diferenciación realizada por Bürger entre arte sacro y arte burgués. El primero es colectivo en su creación, recepción y uso, se apoya sobre la experiencia y la representación pura y resulta inmediato para el espectador. El segundo es individual, se

apoya sobre el texto y supone una realidad mediada. Y no duda en adscribir a Kantor al teatro sacro junto a Beuys, Grotowski, Brook o Artaud. Y Miguel García Posada (1990: 22) conduce la relación al extremo hasta tratar la producción escénica del autor como un auténtico acto sagrado o litúrgico. Da la impresión de que sitúa a Kantor a la altura de Esquilo, de los cultos a Dionisos y de los tropos medievales. Sus afirmaciones parecen apoyarse sobre todo en la estética y en la presencia del autor sobre escena, a quien compara con un oficiante, mago o sacerdote.

Este último tipo de apreciaciones podrían rebatirse. Algunos recursos que emplea Kantor son innegablemente herederos de la tradición ritual. El empleo de una partitura que funciona como conjunto de reglas o pautas a seguir, la repetición, el tiempo circular, la atmósfera creada mediante ritmos, cantos, gestos y movimientos, la fuerte presencia de la muerte, las continuas transiciones entre la vida y la muerte protagonizada por los personajes, la aparición del director sobre escena, el estilo interpretativo de los actores o los significados abstractos y metafísicos de sus obras son algunos de los elementos que lo emparentan con el ritual. Pero de ahí a que sea realmente un ritual hay mucha distancia y convendría distinguir con nitidez lo que es realmente un ritual por su esencia y lo que simplemente adopta algunas de sus formas y componentes, es decir, lo ritual de lo ritualesco.

El propio Kantor puso en duda algunas prácticas rituales del teatro. En *El teatro Imposible*, califica de “*prácticas mágicas bastante dudosas*” algunas alternativas del teatro que reacciona contra la reproducción del texto literario (Kantor, 1984: 229). Y en la duodécima clase de *Lecciones milanesas* se posiciona contra las formas rituales, principalmente las que presuponen seriedad y las que son un producto comercial, apostando por el desenmascaramiento de chamanes y gurús (Kantor, 1986a: 50; 2010b: 280-281).

Para hablar de ritual propiamente dicho en su teatro deberían darse una serie de circunstancias que no se dan. La liminalidad ritual por la que actores y espectadores comparten espacio y tiempo confundiendo sus características quizá se diera en las primeras fases de producción de Kantor y en sus *happenings*, pero no en sus últimas etapas de creación ni en las obras que más han interesado a la crítica. Es más, con mayor frecuencia ha enfrentado a actores y a público en sus respectivos espacios. Bastaría recordar la identificación de sala con la vida y de la escena con la muerte o la gran barricada con la que se cierra *¡Que revienten los artistas!* Donde sí se podría percibir una liminalidad sería no a nivel de actores y espectadores sino a nivel formal y

genérico. La oscilación entre lo tradicional y lo innovador, lo trágico y lo cómico, lo humano y lo plástico, lo vivo y lo muerto sí habitan en el terreno borroso de lo fronterizo. Pero este hecho no acerca su teatro al ritual. Aunque uno de los conceptos de las teorías del ritual ayuda a explicarlo, no convierte su teatro en un ritual.

Hablar de una *communitas* en él, como es propio del ritual, resultaría demasiado arriesgado. Esta se podría producir en la creación, en el uso y en la recepción de la obra. Como ya se vio en relación a su método de trabajo, las aportaciones de los actores no son suficientes para hablar de colectividad creativa ni de regreso a modelos cósmicos o tribales. Su uso tampoco es colectivo, puesto que los derechos de las obras nunca fueron vendidos ni sus obras fueron puestas en escena por otras compañías ni otros actores. Bravo García (2010b: 103) utiliza la catarsis y sensación de unidad del público como argumento a favor de la *communitas* en la recepción. Es cierto que las estrategias teatrales de Kantor apelan directamente a las emociones y que su abstracción afecta a un nivel distinto al racional por lo que cobra una especial intensidad a la hora de afectar al espectador. Pero este efecto tan sólo explicaría la colectividad ritual en su recepción, tan sólo una de las tres dimensiones en las que se puede manifestar el teatro sacro según Bürger, a quien Bravo García sigue.

El teatro sacro, además, desdeña el texto frente a la pura representación y el proceso de producción y desarrollo se realizan de manera inmediata. El primer aspecto se corresponde con el teatro de Kantor. El texto pasa a formar parte de los elementos escénicos al mismo nivel que el resto. Pero la inmediatez de sus obras es más que cuestionable. Su presencia en escena, su individualismo, su fuerte carga personal y su original imaginario presentan sus obras como una realidad intensamente mediada, aunque se presente de forma procesual y no acabada. En este sentido tendría más de burgués que de sacro o ritual. Por todo lo dicho, el teatro de Kantor puede tratarse de ritualesco pero está muy alejado del ritual propiamente dicho. Resulta bastante difícil percibir dogmas, apariciones, posesiones u otros procesos místicos con pretensión de realidad en su teatro, como sucede en el ritual. Las metáforas y las comparaciones del teatro de Tadeusz Kantor con el ritual conviene tomarse con precaución.

Resulta más aceptable seguir la opinión de investigadores como Marcos Rosenzvaig, que propone reservar el ritual para el teatro de Grotowski y el circo para Kantor (Rosenzvaig, 1995: 10; 2008: 16) y piensa que Kantor convoca a sus personajes sobre escena, en *Mañana será mi cumpleaños*, no como un espiritista, sino como un creador (1995: 44; 2008: 76) ; Paula Andrea Acuña (2013: 79), que afirma que a Kantor le

interesó la belleza de los ritos religiosos pero no sus doctrinas; o Julia Elena Sagaseta, que aborda con profundidad la presencia de ritos en su teatro y los trata como imágenes que estructuran algunos de los momentos claves de sus piezas (Sagaseta, 2001: 32). Esta última estudiosa analiza la presencia de los ritos en *La clase muerta* y en *Wielopole, Wielopole*. En la primera obra indica que funcionan como ritos las repeticiones (Sagaseta, 2001: 22), las acciones a las que es sometida la Mujer de la cuna mecánica (Sagaseta, 2001: 22-23), las vueltas alrededor de los pupitres al ritmo del *Vals François* (Sagaseta, 2001: 24-25), el parto, la lectura de difuntos (Sagaseta, 2001: 26), el lavado de cuerpos o la orgía simultánea que equivale a un rito de Día de Difuntos y que deriva en rito dionisiaco o bacanal (Sagaseta, 2001: 27). En la segunda obra analiza principalmente la simbología religiosa, que pertenece al ámbito ritual aunque carezca de su sentido trascendente (Sagaseta, 2001: 27), y en las escenas bíblicas y rituales que configuran los diversos estados. Así incide en el vía crucis del sacerdote y las diversas crucifixiones (Sagaseta, 2001: 30), la boda que es convertida en un ritual de difuntos mediante la estola negra, la ceremonia de Helka en el Gólgota (Sagaseta, 2001: 32-33), el martirio reconocible en el manto de Helka (Sagaseta, 2001: 34) y la última cena, donde el mantel crea el ámbito ceremonial (Sagaseta, 2001: 36, 39). En las obras de Kantor pueden percibirse, en efecto, imágenes y escenas tomadas del ámbito ritual, incluso ritos o dramas sociales según la terminología de Víctor Turner, pero no llega a producirse realmente otro ritual que no sea el teatral.

Las escenas de *La clase muerta* donde los maniqués quedan sentados en los pupitres pueden ser interpretadas de una curiosa manera. Víctor Turner se ha encargado del análisis de determinados rituales que se denominan “de transición” o “de paso”, apelan al cambio de *status* y pueden ser tanto de elevación como de inversión (Turner, 1988: 172-173). Arnold van Gennep, cuyas líneas de investigación sigue Turner, los definió como “*ritos que acompañan todo cambio de lugar, estado, posición social y edad*” y fijó sus tres fases de desarrollo: la preliminar, o de separación del individuo respecto al grupo donde se limita el espacio y el tiempo sagrado y se incluyen símbolos de inversión; la liminal, donde el sujeto cobra rasgos ambiguos por haber cruzado un margen, límite o umbral; y la posliminal, o de agregación al nuevo grupo donde el sujeto se presenta con sus nuevos atributos (Turner, 1982: 24; 1988: 101). Para Julia Elena Sagaseta (2001: 25-26), los maniqués sobre los pupitres representan uno de estos ritos de pasaje, puesto que a través de este estado escénico se accede desde el presente hasta el pasado.

Esta interpretación resulta bastante adecuada. Efectivamente, en *La clase muerta* la dimensión temporal oscila entre el pasado y el presente y en ocasiones presenta ambas polaridades de manera simultánea. Los momentos en los que los maniqués quedan solos sobre los pupitres y sobre la escena, suponen una evidente regresión al pasado. Pero cabe matizar que esta transición temporal se realiza siempre en el marco de ficción, nunca sobrepasa la escena, ni afecta a la realidad ni transporta a ningún sujeto real hasta el pasado. Puesto que el ritual forma parte de la obra teatral y la realidad nunca llega a confundirse con la ficción, una vez más parece inapropiado hablar de ritual propiamente dicho. Un caso diferente, donde el ritual de paso no sólo se produce en el marco de la ficción, sino también en el marco de la vida real, podría ser el encarnado por Grotowski o el Living Theatre, que hacen participar física y emocionalmente a los espectadores y a través de esta alteración de su condición parece que pueden ver modificada su naturaleza (Innes, 1995: 20). Dentro del marco de ficción, el rito de pasaje puede que no sólo sea apreciable en el teatro de Tadeusz Kantor en cuanto a la dimensión temporal. Puede que también se produzca en cuanto a la poética y la corporalidad teatral que encierra. Su teatro puede que esté basado en la fase liminal de los ritos de transición, en la que lo viejo y lo nuevo, lo convencional y lo moderno, lo humano y lo plástico, se encuentren en continuo movimiento. Pero incluso en este sentido lo apropiado seguiría siendo hablar de ritualesco y no de ritual.

El maniquí empleado por Kantor contiene reminiscencias indudablemente ritualescas. Su empleo para representar el pasado en el presente los aproxima a las tallas y figuras ceremoniales. Esta semejanza, junto a la inseguridad acerca de su estado que vacila entre lo vivo y lo inerte o su vinculación con épocas y creencias ancestrales del ser humano, funciona como activador de su intensa presencia y de su potencial siniestro al igual que por su analogía con las antiguas esculturas funerarias.

La muñequización de sus personajes también podría ser parcialmente explicada por su componente ritual. La muñequización interior de los personajes podría equivaler a la actuación de los participantes en un ritual, que se dejan llevar por las pautas fijadas y las creencias sobre las que se asientan las ceremonias. De esta relación se desprenden descripciones de sus personajes como si estuvieran “*sumidos en mecanismos situados por encima de ellos*” o fueran “*víctimas sacrificiales al servicio de un destino secreto que les supera*” (Cornago, 2005a: 249). Sin duda, la memoria y el recuerdo ejercen una función decisiva en este aspecto.

La uniformidad del segundo tipo de muñequización, basada en la tipificación del personaje, encuentra sus antecedentes en los trajes ceremoniales. Asimismo, la muñequización basada en la apariencia del personaje, podría tomar del ritual el mecanismo de la repetición, el empleo de la palabra en su materialidad y valor sonoro, o la gestualidad y el movimiento simbólicos.

4.5. El carnaval

Además del juego y el ritual, el carnaval puede considerarse la cuarta base antropológica del empleo del maniquí y la muñequización del personaje en ámbito teatral. Para Bajtín es el elemento más antiguo (Bajtín, 1987: 196) y la forma espectacular más privilegiada de la cultura cómica popular, entendiendo por esta la que es propia de la plaza pública y se basa en la risa, el grotesco y la visión no oficial del mundo con una intención regeneradora (Bajtín, 1987: 10).

4.5.1. Definición y características

No sólo puede entenderse como una forma espectacular original e independiente que consiste en la libre participación de todos los asistentes, la ausencia de texto y la intensificación de lo espectacular por medio de bailes, cantos, disfraces, máscaras y objetos simbólicos. También puede entenderse como una forma de la que se pueden apropiar otros géneros diferentes o un elemento que interviene en su composición, caso en el que podría hablarse no ya de carnaval, sino de lo carnavalesco (Bajtín, 1987: 196).

Se caracteriza por diluir las fronteras entre el arte y la vida, ignorando la distinción entre actores y espectadores y suponiendo una forma concreta de vida con los elementos característicos del juego (Bajtín, 1987: 12, 232). Podría decirse que transforma la vida en juego y el juego en vida. Los participantes no asisten al acto en cuestión, sino que lo viven. Está regido por sus propias leyes, basadas en la libertad. (Bajtín, 1987: 13). Su humor es festivo, es decir, todo el mundo participa de él; universal, puesto que todo el mundo es sujeto y objeto al mismo tiempo de la risa en un alegre relativismo; ambivalente, ya que niega y afirma, amortaja y resucita al mismo tiempo; y utópico, porque está dirigido contra toda concepción de superioridad (Bajtín, 1987: 17). Y concibe el mundo y su razón de ser como una lucha entre la vida y la muerte, lo viejo y lo nuevo, donde la muerte es condición indispensable para la renovación y el rejuvenecimiento (Bajtín, 1987: 50-51). A diferencia de la fiesta oficial, no contribuye a

fortificar el régimen vigente. Por el contrario, propone abolir las relaciones jerárquicas, los privilegios, las reglas y los tabúes y se opone a la perpetuación y al perfeccionamiento apuntando a un porvenir incompleto (Bajtín, 1987: 15). Es decir, establece la utopía (Bajtín, 1987: 237).

4.5.2. Su relación con las nuevas formas teatrales

Es posible que sea una de las formas menos estudiada en relación a las nuevas formas teatrales del siglo XX, como el *performance* o el teatro posdramático. En cambio, es posible descubrir importantes elementos en común entre el carnaval y las modernas formas escénicas que pueden ayudar a entender estas. Su relación podría aceptarse a partir de la vinculación con las formas anteriormente abordadas. Si el carnaval está íntimamente vinculado con el juego y el ritual y estos con las nuevas formas escénicas, consecuentemente el carnaval también está vinculado con las nuevas formas.

El juego seguramente sea la línea que atraviesa y une a las demás formas, no sólo por antigüedad sino también por servir como elemento compositivo (Bajtín, 1987: 12, 43). El carnaval, como el juego, tal vez por provenir de este, sigue sus mismas pautas de desarrollo, es extraoficial, posee sus propias leyes, autónomas respecto a la vida diaria, y se opone al curso habitual de la vida (Bajtín, 1987: 233).

La relación del carnaval con el ritual podría partir de su consideración como ritual espectacular. Además, podría analizarse a partir de las saturnales romanas. Como estas fiestas, supone el estado de renovación del mundo (Bajtín, 1987: 13) y recurre a un tipo especial de comunicación no convencional, ya prefigurado en los ritos saturnales, basado en el empleo de una lengua y una simbología propios, la lógica del mundo al revés, la permutación de lo alto y lo bajo, el frente y el revés, simbolizado por la imagen de la rueda, la parodia, la inversión y la degradación positiva que niega pero al tiempo resucita y renueva (Bajtín, 1987: 16). Sofía M. Carrizo Rueda señala algunos de los elementos rituales conservados por el carnaval debido a su relación genealógica: el elemento erótico, la presencia de la crueldad y la muerte (Carrizo, 2008: 84) y la inversión entre el nacimiento y la muerte (Carrizo, 2008: 85). Además, el carnaval posee en su interior sus propios ritos, como las batallas de golpes (Bajtín, 1987: 177), las injurias (Bajtín, 1987: 178), el destronamiento (Bajtín, 1987: 179) o la ridiculización de la víctima golpeada (Bajtín, 1987: 183). Y tanto el rito religioso como el carnaval, se

encuentran entre el juego y el trabajo (Turner, 1982: 35, 38), satisfacen el deseo de ser otra cosa como es propio del juego (Huizinga, 1968: 28), podrían interpretarse como ritos o procesos de transición de un antiguo a un nuevo estatus (Turner, 1988: 180), se caracterizan por un arrebatado estado de ánimo de los participantes y recurren a determinadas efigies en su desarrollo.

4.5.3. La efigie de carnaval

La aportación del carnaval al empleo del maniquí es bastante notable. De hecho, algunos estudiosos definen el títere, en su acepción más englobadora, como “*criatura carnavalesca por excelencia*” (Eruli, 1980a: 5). Desde la Edad Media y el Renacimiento, épocas en las que se desarrolló como fiesta popular por antonomasia, se exhibía lo terrible y espantoso mediante “espantapájaros cómicos” o “alegres espantajos”, empleando las expresiones de Bajtín; es decir, muñecos con los que la risa vencía al miedo (Bajtín, 1987: 41, 48, 137, 301) y se desmitificaba el “ello” freudiano (Bajtín, 1987: 50). Estos títeres, peleles, fantoches, reyes, muñecos o maniqués de carnaval, que aún hoy sobreviven en las manifestaciones carnavalescas, representan el viejo poder o el mundo agonizante (Bajtín, 1987: 191). Frecuentemente presentan anomalías o deformaciones, como es propio del cuerpo grotesco (Bajtín, 1987: 295). Para anunciar la llegada de lo nuevo son escarnecidos, golpeados, despedazados o quemados (Bajtín, 1987: 178). Por encarnar del viejo mundo son arrojados a las llamas regeneradoras del carnaval (Bajtín, 1987: 355). Y durante los siglos XVI y XVII resultaban tan purificadores que incluso se filtraban con forma de monstruos o gigantes en cortejos y procesiones carnavalescas que acompañaban a las fiestas religiosas y solemnes (Bajtín, 1987: 10, 206).

Ya se ha visto que el muñeco lúdico contiene al mismo tiempo la categoría siniestra y la grotesca y que el muñeco ritual aporta principalmente la categoría siniestra. En contraste con ellos, el muñeco carnavalesco está más cerca de la categoría grotesca. Lo mismo que se ha propuesto para entender el teatro de Tadeusz Kantor podría aplicarse a su empleo del maniquí. Si el teatro de Kantor está más próximo al juego y al carnaval que al ritual, resultaría factible afirmar que también sus maniqués están más próximos al carnaval que al ritual. En consecuencia, sus maniqués serían más grotescos que siniestros. Es posible que en apariencia sea más fácil reconocerlos como elementos siniestros. Esto se refuerza con la popularidad de ambas categorías: mientras que el

sinistro de Freud es más conocido, el grotesco de Bajtín no está tan extendido. Pero la esencia y la profundidad de los maniqués de Kantor puede que no sólo busquen despertar sentimientos siniestros sino también retratar el estado de cambio entre el viejo teatro naturalista, humano y psicologista, y el nuevo teatro, autónomo, plástico y basado en las emociones. Y esta sería la esencia del cuerpo grotesco teorizado por Bajtín: la presentación de una realidad en el punto intermedio de dos estados antagónicos. El maniquí, con sus formas humanas y en convivencia con seres humanos y naturales, es un cuerpo grotesco que quizá esté al servicio de la regeneración del teatro.

4.5.4. La carnavalización del teatro de Tadeusz Kantor

En los análisis sobre el teatro de Tadeusz Kantor el carnaval queda relegado a un segundo o tercer plano. La mayoría de los comentarios al respecto se reducen a una pincelada impresionista como el de Jaime Siles (2014), que se refiere a un “*carnavalesco tratamiento de lo metafísico*” que lo emparenta con Valle-Inclán. Sin embargo, al igual que el carnaval se vincula con el juego y el ritual y ayuda a explicar las nuevas formas teatrales, también podría arrojar importantes luces sobre la producción de Kantor. Sus obras teatrales no responden a la forma del carnaval, ni mucho menos, pero sí están basadas en una indudable carnavalización tanto de sus imágenes como de sus principios poéticos.

El juego de inversiones, permutaciones de lugar, burlas, risas, parodias, golpes, injurias y humillaciones que en ocasiones protagonizan los personajes de Kantor son breves secuencias tomadas directamente del imaginario carnavalesco. Sagaseta (2001: 28) repara en que los textos evangélicos presentes en *Wielopole, Wielopole* son tomados en un sentido carnavalesco por poseer más profanación que reverencia. Marcos Rosenzvaig (1995: 80; 2008:179) ejemplifica dicha profanación señalando que durante la escena final de la última cena los participantes se acusan de haber hecho desaparecer la cena. En efecto, la profanación de textos religiosos es otra de las formas que puede adoptar la cultura cómica popular asociada al carnaval (Bajtín, 1987: 18-19) y la sucesión de escenas de muerte y banquete es una estructura típica del carnaval (Bajtín, 1987: 255). Por otra parte, la utópica igualación en la importancia de los elementos teatrales y la ruptura con los límites fijados por la convención teatral que presenta a través de su obra, quizá podrían ser interpretadas como una carnavalización del teatro.

Puede que su poética teatral invierta los preceptos establecidos anunciando un nuevo y utópico modelo teatral.

Si el teatro de Kantor era más ritualesco que ritual, por no poderse percibir con certeza la auténtica esencia del ritual, quizá no pueda decirse lo mismo respecto al carnaval. Aceptar la carnavalización de su teatro, entendiendo por esta la configuración interna de su poética sin jerarquías entre los elementos y con la pretensión de despedir antiguos modelos para anunciar los nuevos, supone aceptar que se trata de un tipo concreto de carnaval. Aunque aparentemente su teatro tenga más de ritual que de carnaval, quizá su esencia esté más próxima a la del carnaval y a la del juego que a la del ritual. Además, a esto se le podría añadir la idea de que el carácter carnavalesco de su teatro se aproxima al sentido bajtiniano del carnaval, en el que la mezcla grotesca de elementos heterogéneos predispone al nacimiento de nuevos modelos. Así es posible reconocerlo en algunas declaraciones de Kantor, como aquella en la que pensaba que a través de la combinación de elementos opuestos, como la ficción del texto con la de la escena nacería un sistema completamente nuevo (Kantor, 2010b: 161).

Los mecanismos de muñequización empleados por Kantor y que pueden encontrar sus raíces específicamente en el carnaval son el agrupamiento de personajes, su acción conjunta y la interpretación de un personaje de determinado género, ya sea masculino o femenino, por un actor del género contrario. Según Bajtín (1987: 229), el apretujamiento o contacto físico de los cuerpos es el medio por el que el individuo pasa a formar parte de una gran colectividad, de un cuerpo popular que experimenta su unidad y comunidad concreta, sensible, material y corporal. Es una de las expresiones del poder cósmico del cuerpo grotesco (Bajtín, 1987: 230), genera la sensación de inmortalidad del pueblo y se asocia a la relatividad del poder existente y de la verdad dominante (Bajtín, 1987: 230). En relación con el tema de investigación, habría que añadir que esta transformación y acción de individuos en masa supone también la sensación de encontrarse ante una máquina cuyas piezas actúan al unísono. El efecto estético logrado por esta vía es el de una muñequización del primer tipo, en la que el personaje no actúa por iniciativa propia. En este caso, la fuerza mayor por la que actúa depende de la dirección y del éxtasis colectivo. Y, al mismo tiempo, una muñequización externa por la que los personajes se transforman en pequeños engranajes de una estructura mecánica mayor.

La evidente contradicción de géneros sexuales entre actor y personaje, que es una manera de travestismo, es posible que encuentre su origen en la lógica carnavalesca de

la inversión o del mundo al revés, como también lo es del empleo de objetos con funciones diferentes a las cotidianas (Bajtín, 1987: 370-371). El resultado es una artificialización del personaje dramático que convierte el cuerpo del actor en muñeco receptor de personalidades dispares. Se correspondería con el tercer tipo de muñequización, que afecta principalmente a la apariencia y expresión exterior del personaje.

4.6. La *commedia dell'arte*

La *commedia dell'arte* es la primera forma artística, propiamente dicha, que se puede incluir en el trazado sobre el origen y desarrollo del *personaje efigie*. A pesar de la alta dosis de parateatralidad que posee, se aproxima al teatro convencional más que ninguna otra de las formas vistas anteriormente. Por su método de interpretación, basado en la improvisación sobre una serie de líneas preestablecidas, se emparenta directamente con el juego. Y parece bastante aceptado que entronca con el carnaval, razón por la que mantiene el realismo grotesco que teorizó Bajtín (1987: 37). Son muy numerosos los trabajos que se han dedicado a su estudio o que le han prestado algún tipo de atención, principalmente por su proyección en manifestaciones, géneros, obras y autores posteriores cuyo denominador común es la renovación de las formas tradicionales.

4.6.1. Definición y características

La *commedia dell'arte* o *commedia all'improvviso*, que es el nombre con el que se conoció hasta el siglo XVIII (Fernández, 2006b: 26), es una práctica teatral que surgió en Italia desde finales del siglo XV, como reacción contra lo erudito y convencional, y que hacia 1570 se extendió por toda Europa (Bobes, 2001: 381; Eguizábal, 2012: 30; Huerta, 2001: 25; Salvat, 1996: 32). Sus rasgos más definitorios se refieren a la organización de las compañías, a su método de creación e interpretación y a los personajes tipo que fijó.

Las compañías de la *commedia dell'arte* se organizaban en *troupe*; es decir, en compañías que representaban de manera intinerante, tanto en espacios cerrados y convencionales como en espacios abiertos, estableciendo una relación familiar entre sus miembros y sin fijar claramente la figura del director. La representación de las obras iba precedida de un prólogo, en el que un miembro de la compañía explicaba las líneas generales de la trama (Bobes, 2001: 393). Y su desarrollo se apoyaba en un *canovaccio*

o guión desprovisto de diálogo donde tan sólo se anotaban los personajes, que por su condición de tipos aparecían recurrentemente en distintas obras, y las acciones principales (Fernández, 2006b: 20), que se debían concretar a través de la representación (Salvat, 1996: 36-37). En el *cannovaccio* se podía distinguir el *sogetto* y los *lazzi*. El *sogetto* era el tema alrededor del cual debía girar la trama (Salvat, 1996: 37). Mostraba predilección por la sencillez, el enredo y los ambientes contemporáneos. Los *lazzi* eran aquellos “*trucos fuera de tema*” (Bajtín, 1987: 318) o episodios que se intercalaban en el *sogetto* (Huerta, 2001: 25) y que del mismo modo debían concretarse a través de la escenificación. Junto a diversos recursos escénicos, como los golpes o los ruidos, aseguraban el desarrollo de la pieza con sólo ser nombrados en el guión puesto que poseían una estructura estereotipada y un carácter recurrente.

Estos *lazzi* han sido objeto de diversas tipologías. Del Cerro distinguía entre el *lazzo* cómico o burlesco, el mímico y el verbal, que se basaba en el equívoco y los juegos de palabras. Mariti añadió a estos tres tipos el *lazzo* entre lo mímico y lo hablado, el musical o cantado y el basado en el disfraz (Fernández, 2006b: 63). Acudiendo a los documentos escritos que se conservan se pueden extraer numerosos ejemplos concretos de *lazzi*. Se consideraba un *lazzo*, por ejemplo, proferir latinajos y despropósitos, saludar quitándose y poniéndose el sombrero repetidas veces (Fernández, 2006a: 69), mostrar enfado, coger el dinero por un encargo con la mano detrás de la espalda (Fernández, 2006a: 72), huir ante la entrada de un personaje (Fernández, 2006a: 86), mostrar compasión (Fernández, 2006a: 87, 92), expulsar a alguien de una casa (Fernández, 2006a: 88), tropezarse y caerse (Fernández, 2006a: 129) o regatear por un precio (Fernández, 2006a: 134). Algunos fueron especialmente repetidos y famosos por lo que contaron con una denominación específica. Así, el *lazzo* de “La Peregrina” consistía en suplicar de rodillas a alguien que da la espalda (Fernández, 2006a: 135), el *lazzo* de “La O” en intentar descubrir el nombre de la amada a partir de una vocal dada y el *lazzo* “Del agua” en reanimar a una dama con orín en lugar de agua (Fernández, 2006a: 238- 239).

La mayoría de los argumentos conservados corresponden a los siglos XVI y XVII por razones culturales, ya que no fue hasta esta época cuando se empezó a generalizar la fijación de los textos. Bajtín (1987: 318) atribuye a esta influencia textual y literaria la debilitación del realismo grotesco, que imagina sería mayor en su estado originario. Aun así, percibe un grotesco sin reservas en los *lazzi* por su comicidad burlesca, su deformación y sus juegos de inversión. A estos elementos grotescos añade la

transformación de objetos que por alterar su función habitual renueva el modo de existencia única (Bajtín, 1987: 338) y el empleo de una gramática festiva en la que se mezclan diversos dialectos italianos como lengua de expresión (Bajtín, 1987: 425). Fernández Valbuena (2006b: 51-52) repara en la mezcla de estilos, por medio de la combinación de personajes de diferentes estamentos sociales, y en el empleo de máscaras como claves grotescas. Kayser (2010: 70, 72) centra su análisis de la *commedia dell'arte* en los personajes. Para él, el grotesco reside en el hecho de que los personajes, ya de por sí deformes, fueran caricaturizados, y enfatizaran lo quimérico de su presencia por medio de máscaras que le dotaban de atributos animales.

En general, la *commedia dell'arte* ha sido descrita como un modelo teatral antiaristotélico por intensificar la dimensión física, visual y espectacular frente a la verbal, auditiva y textual (Bobes, 1997: 161; Fischer-Lichte, 1999:). A menudo se ha equiparado a las experiencias reteatralizantes y performativas del teatro posdramático (Lehmann, 2013: 240). Incluso Óscar Cornago (2005a: 108) se refiere a ella como una forma teatral menor que opone resistencia a los modelos fijados por los mecanismos de poder.

Sus orígenes se remonta a los mimos griegos, a las fábulas atelanas (Bobes, 2001: 377; Salvat, 1996: 39) y a los espectáculos de títeres. De estas tres formas heredó principalmente el valor de la dimensión física y visual del espectáculo, el recurso de la improvisación y los tipos de personajes. Los mimos, nombre con el que se designa tanto al actor como a la forma dramática, consistían en breves representaciones de carácter realista, satírico y lascivo, con personajes tipo y una fuerte presencia de la improvisación, la mímica, el gesto y la acrobacia. En sus inicios, los actores cubrían su rostro con sebo en el que pegaban trozos de cera y papiro. Después, sustituyeron este recurso por el empleo de la máscara, propiamente dicha. Fueron elogiados por Homero, Platón, Aristóteles y Quintiliano, entre muchos otros. Está documentada la fama de algunos de sus intérpretes, como Celestes, que mimó en tiempos de Esquilo hasta el último matiz de *Los siete contra Tebas*. Y se conservan los mimos escritos por Herodas en el siglo III a.c. y los de Laberio y Publilio en el siglo I a.c. (Bompiani, 1987: 163-164).

Las fábulas o farsas atelanas derivaron directamente de los mimos griegos. Se pueden definir como las breves representaciones de carácter costumbrista y cómico, de ambiente rural y de personajes tipo que se realizaban en la ciudad de Atela. En un primer momento se ubicaban al final de la Tragedia y más tarde pasaron a representarse

de manera independiente a ella. Se conservan las atelanas de Novio y Lucio Pomponio, autores en la frontera entre los siglos II y I a.c. (Bompiani, 1987: 432).

Las funciones de títeres inmediatamente anteriores a la *commedia dell'arte* corrieron a cargo de los juglares cazurros, quienes alternaban los números de muñecos con números de animales amaestrados (Artiles, 1998: 30). Otros artistas nómadas continuaron la exhibición de títeres más allá de la Edad Media y añadieron otros tipos de espectáculos basados en la acrobacia. Al respecto, destacaron las compañías de volatines, que exhibían diversas habilidades físicas y corporales, ya fuera en la arena, la maroma, la cuerda, los aros o los zancos, a menudo con un mínimo de vestuario e integradas en un pequeño marco dramático, con notables coincidencias con los argumentos de la *commedia dell'arte* (Varey, 1957: 112). Por su carácter ambulante y popular, es de suponer que tanto titiriteros como volatines improvisarían el desarrollo de sus espectáculos a partir de un esquema dado y que se centrarían más en lo espectacular que en lo textual. Las semejanzas en su organización y su puesta en escena junto al intercambio de actividades dieron lugar a una identificación entre ambos. De ahí que el volatín, por ejemplo, recibiera también el nombre de “buratín”, término proveniente del italiano *burattinai*, con el que se designaba al titiritero (Varey, 1957: 109). Algunos rasgos generales de este teatro de títeres, hereado por la *commedia dell'arte*, aparte de la ausencia de un texto convencional y la organización de las compañías, pudieron ser la violación de las tres unidades, la rigidez de las figuras, la estilización y el arte gestual (Kayser, 2010: 81).

La *commedia dell'arte* no sólo ejerció su influjo en otras formas coetáneas, como en el teatro y las comedias de títeres de los Siglos de Oro, con los que intercambió motivos, argumentos y personajes de manera recíproca. En el siglo XVIII, Carlo Goldoni intentó inmortalizar académicamente sus personajes. En el teatro del siglo XX se puede reconocer su huella en autores como Beckett y Darío Fo o en diversas creaciones colectivas, dentro del ámbito circense en clowns como Grock o Marcello Moretti y dentro del ámbito cinematográfico en actores como Charlot (Salvat, 1996: 46-49). Además, numerosas propuestas reteatralizantes se inspiraron también en ella, como las de Vajtangov (Sánchez, 2002: 45), Craig (Bobes, 2001: 393), Schlemmer (Márquez, 2002: 237), Copeau (Eguizábal, 2012: 172) o Artaud.

Pero sin duda alguna, lo más importante para el objeto de estudio del presente trabajo son las formas artificiales a las que recurrió y que descansaron sobre el personaje, ya fuera por su interpretación, por su tipificación o por su caracterización.

Como se verá a continuación, sus personajes fueron concebidos de tal manera que se alejaron del naturalismo y que contribuyeron a la proyección y desarrollo posterior del *personaje efigie*.

4.6.2. Su contribución al personaje efigie

La falta de un diálogo escrito en las obras de la *commedia dell'arte* y su compensación con los *lazzi* u otros trucos escénicos que se basaban en la dimensión física y visual del espectáculo dio lugar a una intensificación del trabajo corporal del actor. A su vez, el cuerpo no se empleó como soporte de una psicología sino como instrumento para exhibir determinados movimientos, ritmos y materialidades, cualidades que se aproximan más a lo plástico y objetual que a lo humano. Por tanto, se podría interpretar como una de las primeras formas históricas que desplazaron al personaje más allá de los modelos vivos. En la escala gradual propuesta ocuparía una posición intermedia entre el primer estadio, correspondiente al actor vivo, y el segundo, donde el actor vivo toma como modelo a una efigie. Todavía no tomaba como referente ningún modelo artificial, pero la desnaturalización de sus personajes preparó el terreno para que otras formas, más tarde, repararan en algún tipo de efigie e intensificaran el proceso de muñequización.

Acudiendo a las colecciones de argumentos conservados es fácil encontrar numerosos momentos en los que se hace alusión a la expresión de estados psicológicos de modo artificial. Así, por ejemplo, en *La muerta viva*, recopilada por Flaminio Scala en 1611, se indica que el Capitán Espanto se finge enfurecido para raptar a Isabella (Fernández, 2006a: 45). Y en algunos de los *lazzi* indicados anteriormente, como en los que se manifiesta enfado, compasión o súplica, es de suponer que los sentimientos se exagerarían por medio de la mímica para generar la comicidad. Todos estos casos desnaturalizan al personaje a través de su método de interpretación. La exageración y la artificialidad que implican presentarían un primer tipo de muñequización, basado en el vaciamiento de su psicología real y sincera.

Otros recursos empleados incidirían en la misma dimensión artificial del personaje, pero repercutiendo en su apariencia; es decir, implicando una muñequización del tercer tipo por subrayar su convencionalidad y alejamiento de la realidad en lo que se refiere a su exterioridad. En el mismo argumento señalado anteriormente, por un encadenamiento de equívocos, diversos personajes se intercambian las ropas. Horacio se viste de

Flaminia, Flaminia de Arlequín y Arlequín de mujer (Fernández, 2006a: 46). En *Los tres príncipes de Salerno*, recopilados por Adolfo Bartoli en 1880 aunque posiblemente se trate de un texto del siglo XVII, Briseida se viste de hombre para huir, conservar su honor y reencontrarse con su marido (Fernández, 2006a: 113) y tres personajes son doblados por sus respectivas sombras (Fernández, 2006a: 109). En *La reina de Inglaterra*, recogido por el mismo recopilador, los personajes hacen uso de diversos postizos, como barbas, antifaces o cabezas de cartón que simulan la apariencia de otros personajes (Fernández, 2006a: 106-108) para ocultar su identidad en una trama palaciega. Y en *Las metamorfosis de Polichinela*, recopilada por Luigi Fasso en el siglo XVIII, con motivo de unas burlas amorosas, Polichinela se disfraza sucesivamente de estatua de morito que sirve como pata de una mesa y como momia (Fernández, 2006a: 134, 137, 139). El disfraz, el travestismo, los postizos y la aparición de sombras y estatuas animadas son diversos mecanismos de muñequización. Pero no son propios de la *commedia dell'arte* sino del teatro de los Siglos de Oro. Si estos motivos aparecen entre sus argumentos es debido a las interferencias entre ambas formas.

Los dos elementos relacionados con el *personaje efigie* que se le deben exclusiva y directamente a la *commedia dell'arte* son los personajes tipo y las máscaras. Su elenco se compuso de una serie de personajes tipo cuyos rasgos físicos y morales junto a su vestimenta siempre se mantuvieron estables. Por esta tipificación que reduce la naturalidad y subraya la convencionalidad artística se les ha denominado máscaras (Huerta, 2001: 25), se ha apreciado el vestuario como la función dominante de la práctica teatral (Fischer-Lichte, 1999: 186) y se podrían incluir dentro del segundo tipo de muñequización establecido. El empleo de máscaras para caracterizar a los mismos puede que descendiera de los mimos romanos y se viera reforzado por las manifestaciones carnavalescas de la época. En un primer momento fueron realizadas en cuero y representaron formas monstruosas. Más tarde fueron sustituidas por antifaces (Bobes, 2001: 389). Representaron una de las variantes de cuerpo artificial que, sin sustituir la totalidad del cuerpo del actor, contribuyó a su plasticidad y lo ubicó entre el segundo y el tercer estadio de la escala gradual propuesta por gravitar entre lo artificializado y lo propiamente artificial.

Los tipos de la *commedia dell'arte* se pueden dividir en varios grupos. Ricardo Salvat (1996: 41) los clasifica en ancianos, enamorados, pedantes, criados y genéricos como el Mercader, el Médico o el Bravo. Fernández Valbuena (2006: 36) distingue entre los papeles serios, representados por las altas clases sociales, y los ridículos o

grotescos, representados por las bajas clases sociales. En estos últimos se incluirían los criados, entre los que cabría destacar a los *zanni*, o payasos que suelen formar parejas cómicas (Bobes, 2001: 384; Salvat, 1996: 42) para intercambiar pullas, persecuciones, peleas, tropiezos y toda clase de enredos. Desmadejao y Falsete en *Los amigos desleales* (Fernández, 2006a: 85), Trappola y Cola en *La reina de Inglaterra* (Fernández, 2006a: 95) podrían ser algunos de los ejemplos.

Pantalón es el anciano. Viste con chaqueta y calzones encarnadas, birrete de lana, antifaz negro y larga barba de punta (Huerta, 2001: 26). Se caracteriza por su sensatez, humanidad y capacidad de reflexión, aunque también se le presenta en ocasiones como avaro, lujurioso y objeto de las burlas de sus hijos y criados. Proviene de los dos personajes ancianos de las fábulas atelanas: Dosennus, el viejo prudente e inteligente, y Pappus, el viejo necio, holgazán y burlado (Bompiani, 1987: 289, 715-716).

Pierrot, de origen francés, es uno de los enamorados. Se le representa con la cabeza envuelta en una larga chaqueta blanca y con unos largos calzones grises o pardos. En Francia se le vistió con un traje blanco considerablemente holgado y una ancha gorguera. En el siglo XIX se aumentó su carácter melancólico, se le añadió una gran sombra alrededor de los ojos y grandes botones negros en el traje (Bompiani, 1987: 750; Huerta, 2001: 26; Salvat, 1996: 43-44). Y durante el simbolismo se le llegó a identificar con la muerte misma por la palidez de su figura (Fernández, 2006b: 38n). Siempre vino a representar al artista soñador y por tanto mostró diversas habilidades como el canto, el baile y las piruetas.

Arlequín quizá sea la máscara más característica y compleja de la *commedia*. Es uno de los payasos o *zanni* más importantes, su nombre significa literalmente ‘rey de los infiernos’ y se caracteriza por un traje de múltiples remiendos y colores que se geometrizan, por una máscara negra, por su grosería, su necedad, su glotonería y sus continuas danzas (Fernández, 2006b: 39; Huerta, 2001: 25). En la segunda mitad del siglo XVIII algunos autores y teóricos quisieron erradicar su presencia pero otros la defendieron. Mösse, por ejemplo, para ello reparó en que pertenecía a un microcosmos que obedecía a sus propias leyes más allá de conceptos de belleza, sublimidad o la estrecha noción de grotesco que poseían los artistas de feria (Bajtín, 1987: 38). Proviene de Bucco, personaje tipo de las fábulas atelanas caracterizado por su boca ancha, su glotonería, fanfarronería, cobardía, lascivia y rapacería (Bompiani, 1987: 79-81; Salvat, 1996: 42).

Brighella es otro de los payasos o *zanni* más importantes. Se distingue del anterior por su inteligencia y astucia, principal rasgo de su carácter, y junto a él forma una pareja cómica muy similar a la del clown blanco y el payaso augusto del circo. Su antecedente más directo es el esclavo tramposo, astuto y sin escrúpulos, de la comedia antigua latina. En algunas de sus variantes recibió el nombre de Truffaldino y Scapino (Huerta, 2001: 26).

Polichinela es otro *zanni*. Cubre su rostro con una máscara negra con hondas arrugas. Su nombre evoca el diminutivo de pollo, con el que se relaciona por su voz aguda y su nariz picuda. Podría interpretarse como el bufón tonto y comilón o como el apaleador apaleado. En él se reúnen numerosas características de diferentes personajes de las fábulas atelanas y los mimos romanos. De Bucco hereda la torpeza transformada repentinamente en acrobacias y la exageración de los rasgos del rostro (Bompiani, 1987: 159). De Macco toma la nariz aguileña, el vientre, la joroba, el modo de hablar parecido al de un pájaro y la estupidez que le hace gracioso (Bompiani, 1987: 595). Del Mimo stúpidus, albus o calvus, del que a su vez deriva el anterior, cobra la camisa y los pantalones blancos. De Dossennus la joroba de la espalda (Bompiani, 1987: 289). Y de Pappus la condición de burlado (Bompiani, 1987: 716, 761-762; Huerta, 2001: 26; Salvat, 1996: 43).

La proyección posterior de esta última máscara es una posible prueba de su concepción artificial, ya que cobró la apariencia y técnica definitiva de los títeres. Así puede comprobarse en la Francia del siglo XVII, donde además influyó en la creación del tradicional Guignol; en la Inglaterra del mismo siglo, donde tomó el nombre de Punch y se emparejó con otro muñeco, propiamente dicho, de nombre Judy (Artiles, 1998: 37-44); en Rusia, donde fue llamada Petrushka (Artiles, 1998: 42; Bowlt, 2000: 232) o en España, donde su nombre pasó a designar el teatro de títeres de guante (Artiles, 1998: 42; Fernández, 2006b: 42). Incluso no falta quien asegura que determinadas máscaras de la *commedia dell'arte*, como el Capitán, hunden sus raíces en títeres primitivos (Villafañe, 2007). Parece bastante difícil comprobar esta última idea. Pero es bastante probable que títeres y máscaras de la *commedia* protagonizaran múltiples transferencias de cualidades por su parentesco, relación y genealogía.

Estas máscaras impidieron dar cualquier profundidad o matiz al personaje (Bobes, 2001: 382). Su deshumanización y artificialización más que imitación de la realidad los equiparó a muñecos (Bobes, 2001: 391-392). La rigidez de las figuras, su estilización y

la fundamentación de su arte en lo gestual los emparenta directamente con el teatro de títeres, donde los actores son muñecos (Kayser, 2010: 81).

4.6.3. Su influencia en el teatro de Tadeusz Kantor

La influencia de la *commedia dell'arte* en el teatro de Tadeusz Kantor se hace principalmente evidente en la fase de fundación de Cricot 2. Por aquel entonces, el autor bautizó su estética teatral como *Commedia dell'arte in abstracto* (Pérez, 1983: 82; Quadri, 1986: 30). En diversos lugares apuntó las razones que le condujeron a elegir esta denominación. Sobre todo se debió a cuestiones relacionadas con el método de trabajo y con la concepción del personaje.

En una entrevista declaró que por aquel entonces se inspiró en la *commedia* para “improvisar” sobre el texto pre-escénico (Quadri, 1986: 30). En el texto de *La sepia*, de Witkiewicz, con el que aplicaron la nueva estética, ya advirtió que los personajes funcionaban como máscaras de la *commedia dell'arte* por estar siempre detrás de ellas el autor (Kantor, 1984: 39). Coherentemente con esta idea describió al personaje interpretado por Maria Jarema como “*silueta tristemente estirada, en tricota de arlequín de circo*” (Kantor, 1984: 222). Por tanto el legado de la forma teatral que se originó a finales del siglo XV podría manifestarse en el segundo tipo de muñequización que empleó Kantor referido a la tipificación de los personajes, vacíos de cualquier peso psicológico. Y en diversas entrevistas posteriores reconoció que le debió la transformación de los personajes en figuras clownescas y la geometrización abstracta del vestuario, diseñado por Jarema (Miklaszewski, 2001: 39; Skiba-Lickel, 1991: 33). En este sentido, el legado podría reconocerse en algunos mecanismos de muñequización que atañen a la caracterización del personaje de forma plástica.

Pero más allá de la fase iniciada en 1955 es posible reconocer la huella de la *commedia dell'arte* en Kantor a lo largo de su evolución y de manera más constante, no sólo en lo referente al método de trabajo o de los mecanismos de muñequización empleados sino también en lo referente a su poética. Desde el punto de vista del método de trabajo, por ejemplo, es posible que el incremento de la corporalidad y el trabajo físico frente a la psicología del personaje derive de la *commedia*. El modelo del actor de feria o de barraca, mantenido hasta *La clase muerta*, se corresponde con el carácter itinerante y familiar de las antiguas compañías. Y en numerosos escritos (Kantor, 1981b: 30; 1991f: 220; 1993: 32; 2010b: 165) se sirvió de la imagen de Pierrot para

transmitir una idea sobre la melancolía del arte. En ellos presenta a un Pierrot viejo y lacrimoso que, a la salida del teatro y después de que terminase la función, esperaba a su Colombina para regresar al miserable hotel. El sentimiento de derrota y nostalgia quizá se podría relacionar con la desaparición de la ficción. Esta, al terminar la función, desaparece, se queda en el escenario y no sobrepasa el límite de la realidad. La nostalgia porque la ficción no penetre en la realidad podría ser otra manera más de denunciar la falsedad del arte representacional.

Desde el punto de vista de la poética, el empleo de una partitura que se va construyendo sobre escena y que no adquiere forma definitiva hasta no consumarse el espectáculo, podría recordar al *cannovaccio*. Su carácter grotesco puede que le deba bastante. La mezcla de lenguas en algunas de sus obras podría recordar a la gramática festiva que mencionaba Bajtín y en la que se mezclaban diversos dialectos italianos. Los hermanos Janicki, a menudo involucrados en cómicas escenas de golpes, persecuciones o confusiones de identidad, podrían ser comparados con los *zanni*. Y el propio autor reconoció que la repetición de personajes, acciones y situaciones en sus distintas obras respondía al esquema de la *commedia dell'arte* (Banu, 1991: 127; Valiente, 2000: 115).

En cuanto a los mecanismos de muñequización, la presencia de Kantor en escena se podría relacionar de algún modo con aquel prólogo que precedía las representaciones donde aparecerían Pantalón o Arlequín y que también practicaron Alfred Jarry y las Vanguardias. El maquillaje empalidecedor junto a la mímica exagerada de los personajes de Kantor, entroncan con aquellas medias máscaras y la apariencia plástica de las figuras italianas. Incluso podrían recordar a los mimos actuales, aquellos compuestos por un solo actor, sin música, palabra ni movimiento y que se definen por un único gesto estático, que descienden de los mimos latinos, de los cuales, a su vez, descendieron las máscaras de la *commedia*.

4.7. El Barroco

El Barroco es el movimiento artístico y cultural que respondió a la nueva realidad del siglo XVII, marcada por la crisis y la decadencia a nivel económico, social, político y religioso. Pero más allá de la época en la que se originó volvió a manifestarse en otros momentos históricos donde predominó la desconfianza ante los valores establecidos. Su estética entronca en gran medida con las formas vistas hasta ahora. Algunos estudiosos

han visto en ella una fuerte impronta del juego (Cornago, 2003: 105; Huizinga, 1968: 262), generó numerosas manifestaciones carnalescas, carnavalizó diversas formas que siempre se habían mantenido rígidas, contribuyó al desarrollo de la *commedia dell'arte* y empleó la efigie para expresar una importante porción de su ideario.

4.7.1. Definición y características

Son varios los orígenes que se barajan para el término Barroco. El portugués “barroco”, por ejemplo, designaba una perla, el español “berrueco” una roca y el también español “baroco” un razonamiento. Pero en todos sus significados posibles mantenía el matiz de irregular y deforme.

Frente al idealismo de la época inmediatamente anterior, que fue el Renacimiento, el pensamiento barroco se definió por un profundo desengaño. Por esta razón recurrió a una serie de tópicos como la fugacidad de la vida, la arbitrariedad de la fortuna o el poder destructor e igualatorio de la muerte junto a una serie de imágenes que permitieron su expresión como las ruinas, la vejez, el sueño o la noche. El desencanto ante la vida, en concreto, condujo a varios tópicos que igualaban la vida a la muerte. Con el tópico “de la cuna a la sepultura”, por ejemplo, se manifestó la vanidad existencial del ser humano. Y con el *puer senex*, literalmente 'el niño viejo', se retrató el carácter circular y siniestro de la vida donde la vejez supone el retorno de la infancia.

Asimismo, se consideraba al individuo incapaz de marcar su propio destino. Dicho determinismo recurrió a numerosas imágenes que mezclaban lo humano con lo mecánico. De acuerdo con el pesimismo de la época se entendió que el mundo era representación y engaño. Quizá por eso fuera un movimiento donde predominó lo pictórico y visual e insistiera en la materialidad y los mecanismos de funcionamiento de la realidad para no llegar más que a la contradicción y la irracionalidad. En este sentido, la realidad se interpretó como auténtica ficción y la ficción como única realidad. No es de extrañar, pues, que la concepción del *theatrum mundi* dominara el pensamiento tanto en su versión satírica como en su versión política.

Estéticamente, estas ideas se reflejaron en el alejamiento de las normas clásicas. Frente a los principios de belleza, equilibrio y simetría, el Barroco se recreó en lo feo, lo caricaturizante, lo inestable, lo hiperbólico, lo condensado, lo antitético, lo retorcido y lo confuso. En cuanto al lenguaje verbal, como analiza Barthes, prima más lo material y fónico que lo semántico o cualquier otro tipo de transcurso racional (Cornago, 2003:

191-192). No es de extrañar, por tanto, que la representación artística del ser humano se caracteriza por su muñequización y su integración en un amasijo de confusas figuras.

4.7.2. Efigies barrocas

La contribución del Barroco al desarrollo del *personaje efigie* resultó bastante significativa. Por una parte, los avances técnicos y mecánicos de la época dieron lugar a un primer momento de esplendor de los autómatas. Por otra parte, el desarrollo de estos autómatas contribuyó a la mecanización de la imagen del ser humano, ya que funcionaba como metáfora ideal de su determinismo, y al mismo tiempo, el desengaño, la desconfianza, el pesimismo, la visión del mundo como teatro de marionetas y el gusto tanto por lo feo como por lo deforme obtuvo una imagen no menos muñequizadora de lo humano que se puede analizar tanto en pintura como en literatura.

Los autómatas se podrían definir como las construcciones artificiales que emulan la apariencia y las acciones del ser humano cuyo movimiento depende de un complejo sistema de relojería basado en ruedas giratorias, engranajes, resortes, poleas y palancas (Caro Baroja: 1987, 113 y 114). Su origen es muy antiguo y posiblemente se ubique en China, se emplearon en las fiestas religiosas de Egipto y fueron perfeccionados por la escuela de Alejandría, en el siglo I a.c. de la mano de ingenieros árabes, para fines tanto seculares como rituales (Varey: 1957, 24- 25).

Durante la Edad Media adornaron catedrales e iglesias (Caro Baroja: 1987, 113-114), a menudo unidos a un reloj donde eran los encargados de marcar la hora (Varey, 1957: 35), se documentaron en obras historiográficas como las de Tarik Ibn Aviv, científicas como las de Alfonso X y literarias como *Las mil y una noches*, el Amadís de Gaula o el Romancero. En los documentos de esta época aparece una multitud de máquinas manejadas por la fuerza del agua, clepsidras, caballos voladores, leones que bramaban, pájaros que cantaban, cabezas parlantes y caballeros de cobre o metal que defendían posiciones estratégicas (Varey, 1957: 25-28). En las leyendas que llegan hasta la actualidad sobre los milagros de las estatuas de la virgen podría reconocerse la derivación cristiana de aquellos caballeros inertes que cobraban vida, y en la leyenda del convidado de piedra la derivación secolar (Varey, 1957: 30).

A partir del siglo XVI pasaron de ser patrimonio de la iglesia o motivo de leyendas a ser distracción palaciega. Fueron famosos los contruidos en Nuremberg y Ausburgo para representar naves, carros triunfales y nacimientos (Caro Baroja, 1987: 113).

Destacó la labor de Giovanni Torriano, el segundo Arquímedes, quien construyó gorrones que volaban, una dama que danzaba sobre una mesa mientras tocaba el tambor, un conjunto de soldados a pie y caballo que pasaban lista mientras tocaban instrumentos militares e incluso un hombre de madera que todas las mañanas iba al palacio del arzobispo de Toledo para hacer una reverencia, por lo que a la calle del artífice se le conoció durante mucho tiempo con el nombre de “la calle del hombre de palo” (Varey, 1957: 73-76). Y dichas efigies pasaron a realizar una primera serie de transferencias al teatro de actores. Por una parte fueron incorporadas a los retablos dando lugar a los teatros mecánicos, antecedentes de los posteriores tutilimundi (Varey, 1957: 85), que generalmente se accionaban por medio de una rueda, representaban historias sagradas y eran relatadas por un actor fuera del retablo que funcionaba como intermediario entre el retablo y el público (Caro Baroja, 1987: 113; Varey, 1957: 82, 87, 89). Por otra parte se utilizaron en jardines y *tableaux vivants*.

Pero fue sobre todo en el siglo XVII cuando los autómatas protagonizaron una época de esplendor. En esta época surgió el interés por las invenciones de Torriano (Varey, 1957: 38). Se documentaron numerosos autómatas entre las pertenencias de la monarquía (Varey, 1957: 78). Se cuenta que Descartes poseyó numerosos autómatas, uno de los cuales sustituyó a la hija adoptiva de la que tenía que vivir separado contra su voluntad, que Carlos V vivió en el monasterio de Yuste rodeado de autómatas e invenciones mecánicas y que Luis XIV fue aficionado a los soldaditos autómatas (Pedraza, 1998: 54-55). Se idearon comedias de autómatas representadas en teatros portátiles (Varey, 1957: 77) y, junto a otras clases de títeres, sirvieron como trasfondo temático para saineteros y entremesistas (Caro Baroja, 1987: 118-119) mostrando una segunda transferencia del teatro de efigies al teatro de actores.

La imagen del ser humano no ya como aparato mecánico sino como muñeco, vacío de voluntad, tipificado, deformado y cosificado, apareció en la pintura y literatura del Barroco para reflejar la crisis de la época. El francés Jacques Callot, además de ser el más insigne ilustrador de la *commedia dell'arte*, trató los temas de las miserias de la guerra y de los caprichos, entendidos como denuncias sociales, ensoñaciones o fantasías. El fuerte componente grotesco que empleó hizo que los rasgos de la figura humana, a pesar de ser reconocibles, se distorsionaran y abstrayesen (Kayser, 2010: 44, 44n, 49). El español Diego Velázquez se inscribió en la misma línea que el anterior pintor con sus pinturas tenebristas y grotescas. Los perfiles imprecisos, las formas convertidas en manchas, las atmósferas de luminosidad inquietante y las figuras

deformes, contrahechas y desnaturalizadas (Kayser, 2010: 24) contribuyeron a la transformación del hombre en efigie.

En literatura, la obra de autores como Rabelais, Shakespeare o Cervantes podría servir como ejemplo paradigmático de la deformación grotesca del ser humano hasta la condición de muñeco. Cervantes pobló su universo literario de este tipo de figuras hasta el punto de ser considerado por autores como Kayser (2010: 43, 48) un autor del grotesco cuya distorsión de la realidad y exageración de las proporciones cuestiona la imitación de la naturaleza por parte del arte. Sus obras pueden ejemplificar el objeto de estudio del presente subapartado o a un nivel más concreto.

En las *Novelas ejemplares* aparecieron algunas críticas al mundo de los títeres en boca de los personajes. Principalmente denunciaron el tipo de vida que llevaban los que vivían de este arte y la transformación de la devoción en risa que provocaban en una especie de efecto tragicómico (Caro Baroja, 1987: 113-114; Varey, 1957: 96). En cambio, sería posible percibir la admiración del autor por estas formas teatrales. La frecuencia con la que aparecen en sus obras podría argumentarlo. Además, la posibilidad que ofrecen para reflejar el mundo como un teatro de marionetas entraría en coherencia con el pesimismo y el desencanto que marcaron la personalidad del autor.

En su entremés *El retablo de las maravillas*, por ejemplo, dos titiriteros llamados Chanfalla y Chirinos son los detonantes de la trama. Esta consiste en la exhibición de un retablo imaginario de títeres que hace vivir al público una auténtica ficción como si fuera realidad. Pero es en *El Quijote*, especialmente en su segunda parte, donde más se puede examinar la presencia de títeres, muñecos y construcciones artificiales junto a su influjo sobre el personaje humano.

El Quijote se ha tomado a menudo como ejemplo de novela grotesca. Su estructura miscelánea y la pareja cómica que encarnan don Quijote y Sancho, al estilo de los *zanni* de la *commedia dell'arte* avalan la idea (Bajtín, 1987: 181, 248). A estos rasgos se le podría añadir la pasión suprapersonal que sirve de móvil e impulso a don Quijote, por la que sus actos responden más a la ficción de las novelas de caballería que a su propia voluntad (Kayser, 2010: 214-215). Podría detectarse aquí, por tanto, una muñequización del primer tipo, en la que el personaje es dominado por fuerzas superiores a él como si perteneciera a un teatro de marionetas.

El gusto por las efigies se podría analizar en varios pasajes. En el capítulo XIX de la primera parte, don Quijote asumirá el sobrenombre de *el caballero de la Triste Figura* por la impresión que a Sancho le evoca su visión a la luz de las antorchas (Cervantes,

2005: 274). Tal vez resulte demasiado arriesgado ver la influencia del teatro de sombras en este pasaje. Pero guarda en común con él la transformación del cuerpo humano a través de un efecto lumínico. Por tanto, lo que no sería tan arriesgado de aceptar sería un segundo tipo de muñequización por el que los contornos humanos y la apariencia humana es reducida a una silueta.

En el capítulo XXVI de la segunda parte, don Quijote y Sancho asisten a una función de títeres de mano de Maese Pedro, cuya identidad real es la de Ginés de Pasamonte. La obra muestra a través de un retablo la liberación de Melisendra por parte de don Gaiteros, quien debe luchar para ello contra los musulmanes mientras que un muchacho, a modo de trujumán, relataba los acontecimientos al público. Don Quijote encoleriza al presenciar una persecución entre los muñecos, interviene con su espada y destroza el teatrillo. Maese Pedro le reprocha su acción diciéndole: “*el Caballero de la Triste Figura había de ser aquel que había de desfigurar las mías*” (Cervantes, 2005: 256). Y cuando don Quijote se percató de la realidad se justifica diciendo que todo lo que sucedía le parecía real (Cervantes, 2005: 257), de manera que insiste en la capacidad que poseen los muñecos de fundir la ficción con la realidad. Por las referencias a las jarcias y a la pasta, algunos autores han interpretado estas figuras como marionetas manejadas por hilos (Caro Baroja, 1987:116). Otros, en cambio, por la temática y el elemento caballeresco las han relacionado con los *pupis sicilianos* (Artiles, 1998: 97), que Cervantes pudo conocer en sus viajes a Italia.

En el capítulo XLI de la misma parte, en el palacio de los duques aparece un caballo de madera para burlar a don Quijote. Le explican que fue construido por el propio Merlín, que se llama Clavileño por la clavija con la que se le maneja desde la frente y por el material con el que está hecho y que con él debe volar hasta el reino de Candaya para enfrentarse y derrotar a Malambruno (Cervantes, 2005: 358-359). Para algunos estudiosos se trata de un autómatas derivado de los cuentos árabes (Varey, 1957: 28). En el capítulo LXII queda fascinado por las respuestas de una *carassa*, o cabeza parlante exhibida en carromatos de feria (Cervantes, 2005: 546), y se interesa por la impresión de un libro sobre juguetes (Cervantes, 2005: 553-554).

4.7.3. La estética neobarroca de Tadeusz Kantor

Las características generales del Barroco que se pueden encontrar en el teatro de Kantor son bastante numerosas. Igual que él se mantiene al margen de las normas

clásicas, da prioridad a la visualidad y a la plasticidad por encima de lo auditivo y verbal, utiliza la palabra más en su sentido fónico que en su sentido lógico y racional, deforma la realidad y ahonda en el mundo del sueño y la irracionalidad. Así lo han visto algunos críticos, como López Sancho (1983: 99), que calificó de barroco las composiciones de los personajes, la plasticidad de las escenas, el ritmo basado en el juego entre la calma y la exaltación o los momentos de misterio.

Además, a nivel temático, se pueden descubrir algunos lugares comunes del Barroco en sus obras. En *La clase muerta*, por ejemplo, el *puer senex* se manifiesta en la dualidad de los actores, que interpretan al mismo tiempo a unos viejos a punto de morir y a unos niños que están en la escuela. Kantor la calificó de “*metáfora vergonzosa*”. Y el tópico “de la cuna a la sepultura” podría ayudar a la interpretación de las bolas de madera que caen al interior de la cuna mecánica. Las bolas de madera representaban al recién nacido del texto de Witkiewicz, su sonido evocaba la presencia de la muerte y la cuna poseía ciertas reminiscencias a un ataúd. Por tanto, en un sentido lógico y racional se podría apreciar una síntesis del camino que comprende desde el nacimiento hasta la muerte, “*dos sistemas complementarios*” para Kantor (2010a: 28, 91).

Reconocer la estética barroca como uno de los pilares de la poética de Kantor quizá no resulte demasiado disparatado si se tienen en cuenta algunas teorías del arte contemporáneo. Guy Scarpetta (1991a: 10) reconoce en él “*una vena neobarroca*” y Óscar Cornago (2003: 180) concibe lo barroquizante, junto al grotesco, lo sagrado y lo popular, como una estrategia de disolución frente a las estructuras de poder. Kantor fue contemporáneo y se posicionó al margen de los cánones establecidos. Por tanto no pudo escapar de cierto barroquismo.

Los dos autores barrocos que más influyeron en la creación de Kantor fueron Velázquez y Cervantes. Hacia el primero reconoció su admiración en diversas ocasiones. Y en especial, *Las meninas* llamaron su atención por la artificialidad de las figuras y el juego que establecieron entre realidad y ficción, idealización y deformación, en un mismo espacio. De ahí que las meninas se convirtieran en un motivo recurrente de sus pinturas y fuera un transcendental elemento de inspiración para su teatro, como se puede apreciar de manera evidente en *Mañana será mi cumpleaños*.

Cervantes influyó principalmente en su concepción del artista y en sus ideas sobre la mezcla de ficción y realidad. Si el Barroco se acepta como una estética válida en la contemporaneidad, lo mismo sucede con numerosos aspectos de *El Quijote*. La pluralidad de verdades que supone, los desdoblamientos de identidad entre Alonso

Quijano y don Quijote y la multiplicidad de significaciones se corresponden directamente con las propugnadas por la modernidad. En este sentido, Óscar Cornago (2003: 83) se refirió a don Quijote, que desde muchacho fue aficionado a la carátula y sus ojos se iban tras la farándula, como “*la teatralidad convertida en signo errante*”, puesto que está construido mediante una serie de contradicciones como la forma informe, la ficción de la realidad, la narración de las apariencias y “*la razón de la sinrazón*”.

No es de extrañar con estos planteamientos, que señalan *El Quijote* como una fuente de modernidad e incluso de posmodernidad, que Kantor prestara su atención al personaje de la novela. De hecho, en 1962 se encargó de la escenografía y de la codirección de la ópera *Don Quijote* de Jules Massenet. Para su montaje eligió una estética titeresca, como se verá en el apartado dedicado a la descripción de sus cuerpos artificiales. Posiblemente tomara la decisión apoyándose en los rasgos de la propia obra de Cervantes, que él se dedicaría a reforzar.

Pero la relación entre don Quijote y Kantor puede ir más allá de un simple montaje. Él mismo identificó los molinos de aquel entonces con máquinas inútiles que funcionaban como la sombras de los personajes. Comparó su propio ideal artístico con el personaje de la novela por su carácter tragicómico y por mezclar ficción y realidad (Pérez, 1984: 14), a lo que se podría añadir una especie de autorrepresentación por la que el creador es artífice de su propia existencia (Borowski, 1999: 214). El Rocinante que diseñó para la ópera, de manera plástica y recordando al Clavileño cervantino, se proyectó hacia otras esculturas ecuestres en *¡Que revienten los artistas!* y *La máquina del amor y de la muerte*. Para Rosenzvaig, el estado famélico de todos estos caballos diseñados por Kantor representaron la muerte y la antigua gloria de la aristocracia polaca como el viejo y flaco rocín de don Quijote representó la decadencia de los antiguos Austrias (Rosenzvaig, 2008: 108, 139). En conclusión, se podría aventurar la idea de que Kantor compartió con el personaje español un intenso idealismo con el que librar la batalla contra la crisis y la decadencia del momento.

4.8. El siglo XVIII

El siglo XVIII fue el siglo del pensamiento ilustrado, es decir, del racionalismo, el cientificismo y el empirismo. La aplicación de estos ideales en terreno artístico dio lugar al Neoclasicismo, por el que se recuperaron las normas clásicas, se restauró la imitación

de la naturaleza y se pretendió renovar el arte por medio de academias, principios estilísticos universales y finalidades utilitarias que permitieran la reflexión moral. Por todo ello recibió el nombre de Siglo de las Luces, donde la luz funcionó como metáfora de la razón.

Estos rasgos hacen imaginar una época poco relevante para la historia del *personaje efigie*, que se fundamenta en la deformación de la naturaleza humana. En efecto, los valores de la época redujeron cuantitativamente la presencia de *personaje efigie*. Pero sus escasas manifestaciones resultaron tan importantes para el desarrollo y la eclosión posterior que se podría considerar una época transcendental en su historia. Los avances científicos de la época permitieron una segunda época de esplendor de los autómatas y las invenciones mecánicas después del Barroco. El afán científicista motivó la exhibición de réplicas en cera de diferentes seres y tipos sociales. La revolución industrial favoreció la aparición de maniqués industriales con intenciones comerciales. A su vez, la imagen de estos cuerpos artificiales se incorporó al pensamiento de la época como un recurrente término de comparación con el que reflexionar sobre distintas facetas del ser humano. Y al margen del sistema imperante en la centuria se desarrollaron los circos, sin los cuales sería imposible comprender hoy en día el concepto de *personaje efigie*.

4.8.1. Autómatas

El siglo XVIII supuso una segunda época de esplendor en la construcción de autómatas. Si durante el Barroco se produjo un primer auge de estas figuras mecánicas por su abundancia y por la admiración que suscitaron como metáforas del desencanto existencial, el auge en la nueva centuria se produjo por la complejidad de su diseño y por el valor que cobraron para representar simbólicamente el poder humano de creación de acuerdo con una concepción antropocentrista de la existencia. A lo largo de la centuria destacaron los autómatas de Vaucanson, Droz y Kempelen, que causaron auténtica fascinación más allá de sus fronteras cronológicas.

Al científico francés Jacques Vaucanson se le debe el diseño y construcción de “el flautista”, “el tamborilero” y “el pato”, los tres de 1738. Fueron incluidos en la *Enciclopedia* (Pedraza, 1998: 56-57) y admirados tanto por Voltaire (Pedraza, 1998: 75) como por La Mettrie (1987: 102), quienes compararon a su creador con un nuevo Prometeo por ser capaz de arrebatarse el fuego de la creación a los dioses.

Al relojero suizo Pierre Jaquet-Droz se le debe “el escribano”, que era capaz de imitar el proceso de escritura. Y a su hijo Henri-Louis se le debe “el dibujante” que emulaba al anterior, “la clavecinista” que tocaba el piano y “la gruta”, hoy perdido, que consistía en un teatro mecánico en cuyo interior residía un androide y un grupo de animales (Pedraza, 1998: 58). Los autómatas de ambos se exhibieron por diversos lugares al formar parte del *Musée des Illusions*. Es muy posible que Hoffmann contemplara en alguna de estas exhibiciones a “la clavecinista” y que ejerciera de modelo para la Olimpia de su cuento titulado *El hombre de arena* (Pedraza, 1998: 59).

Al transilvano Wolfgang von Kempelen se le debe “el jugador de ajedrez” en 1784. Representaba a un turco a escala real sentado delante de una mesa rectangular donde movía uno de sus brazos para manejar las fichas de ajedrez o, cuando estas eran sustituidas por letras, para responder a las preguntas del público. En su interior, en lugar de encontrarse el mecanismo propio de un autómata por el que es capaz de moverse de manera autónoma, se encontraba una persona real encargada de generar todo movimiento, como ya había propuesto Heron de Alejandría en el siglo I a.c. (Dieter, 1989: 20). Fue exhibido por diversas cortes europeas, a la muerte de su creador en 1804 se realizó una copia y viajó con el *Panharmoniken* de Nepomuk Maelzel, una orquesta mecánica que le permitió volver a recorrer Europa pero ya no a través de sus cortes sino a través de barracones de feria. Por su carácter fraudulento quizá sea uno de los autómatas dieciochescos más famosos y que más han trascendido. Poe vio su segunda versión en Richmond y en 1836 publicó su *Maelzel's Chez Placer*, Hoffmann lo reflejó en su cuento titulado *Los autómatas* y protagonizó diversas piezas tanto teatrales como cinematográficas (Pedraza, 1998: 60-65).

Dejando a un lado los ejemplos engañosos, la perfección mecánica conseguida en estos cuerpos artificiales infundió el optimismo en el hombre ilustrado. Con su arte y su técnica vio que podía no sólo imitar la naturaleza sino también superarla. Por eso Leibniz ya fantaseaba en 1700 con crear una máquina que emulara al hombre y cuyo espíritu fuera más perfecto (Greco, 2007: 12), el motivo del hombre estatua se convirtió en emblema de la época (Stoichita, 2006: 161) y algunos pensadores, como La Mettrie, aprovecharon los conceptos de los nuevos descubrimientos mecánicos para explicar la existencia y el funcionamiento del ser humano.

Como se verá más adelante, Kantor empleó un tipo de cuerpo artificial que se correspondía con la forma del autómata para representar a las tres sirvientas en *La máquina del amor y de la muerte*. Además, en las partituras de sus obras es frecuente

encontrar algunas comparaciones de sus personajes con autómatas (Kantor, 2010a: 228, 230, 234). Principalmente aluden a la precisión del movimiento y a la repetición de acciones de los personajes, que se llevan a cabo de manera mecánica. Este fenómeno no es de extrañar si se tiene en cuenta que los autómatas representan el arte por encima de la naturaleza, la autonomía de su existencia respecto al ser humano y una realidad que durante mucho tiempo se mantuvo en el terreno de la ficción, ideas todas ellas que entroncan con los postulados teóricos de Kantor.

4.8.2. *Las figuras de cera y el maniquí industrial*

Desde los Siglos de Oro existieron ciertos gabinetes de curiosidades, antecedentes de los actuales museos. Entre sus objetos de exhibición se podían contemplar réplicas de seres y animales, hechas en cera u otros materiales plásticos, que se consideraban dignas de ser mostradas al público por su interés o exotismo. Pero no fue hasta el siglo XVIII cuando las figuras de cera se independizaron de otros objetos y artilugios, se exhibieron en galerías especializadas y proliferaron de manera significativa. Por aquel entonces se limitaban a reproducir personajes históricos, como es tan del gusto de la actualidad, y personajes representativos de otras etnias. Seguramente su proliferación se debiera a la enciclopédica intención de acercar el saber a todo el mundo.

Entre las galerías de cera del siglo XVIII destacaron las de Inglaterra, Francia y Alemania (Greco, 2007: 232). El español Miguel Arigone, por ejemplo, construyó en 1796 la réplica en cera de diversos personajes históricos, que abarcaban desde Nerón a Benjamín Franklin (Varey, 1959). Y el inglés Peale preparó en 1797 las figuras de cera necesarias para representar diversas razas del mundo, a modo de *tableau vivant*, como sería tradición durante el siglo XIX, destacando las exhibidas por el Museo de Anatomía Patológica de Sarti, el Museo Anatómico y Etnológico de Reimer o el Museo Oriental y Turco, todas ellas en Londres, las presentadas en diversos lugares por Arthur Hazelius (Kirshenblatt, 2011: 263), o las exhibidas por Madame Tussaud (Greco, 2007: 232).

Kantor manifestó su admiración por el museo de figuras de cera de Madame Tussaud. En concreto lo elogió por transmitir la tensión de convertir la vida en muerte en un solo instante (Skiba-Lickel, 1991: 59). A partir de *La clase muerta* empleó este tipo de cuerpo artificial como personaje de sus obras y lo tomó como modelo para el actor real. De ahí que frecuentemente compare a sus actores con figuras de cera,

apelando sobre todo a su inmovilidad, la duda entre lo vivo y lo muerto o la capacidad de pasar repentinamente de la vida a la muerte o viceversa (Kantor, 2010a: 45, 83, 95-96, 101).

Un caso más especial en la representación artificial del ser humano es el maniquí, entendido como la construcción plástica antropomórfica y a escala real que se emplea para exhibir prendas de ropa en un ámbito comercial. Las causas de su aparición se relacionan directamente con la industrialización de la época. Las mejoras técnicas y económicas fomentaron la comercialización. A su vez, esta requirió diversas estrategias de publicidad, entre las que se recurrió a la construcción industrial de maniqués que pudieran aumentar la demanda. Aunque este fenómeno no se extendió hasta un siglo después, como documentaban las calles de París, durante el siglo XVIII comenzó a hacer su aparición (Greco, 2007: 236).

Frente a otras formas históricas de cuerpo artificial vistas hasta ahora, este maniquí se distingue por su construcción no artesanal, sino en cadena, y por su finalidad utilitaria y comercial. Distintas corrientes, como Dadá o el Pop-art, prestarían su atención a este tipo de maniqués por considerarlos productos de la cultura popular y los incorporarían a sus creaciones plásticas y ambientes. Kantor reconoció la importancia que tuvieron estos movimientos para la historia del maniquí. Interpreta que se sirvieron de él como un *ready-made*; es decir, como un elemento extraído de la realidad e introducido en la obra de arte para mezclar elementos heterogéneos. Él los empleó en obras como *Santa Juana*, *La gallina acuática* y *Los Zapateros*. Y su consideración como realidad de rango inferior conecta directamente con la utilización comercial de los mismos (Kantor, 2010b: 131).

4.8.3. La paradoja sobre el comediante de Diderot

Las reformas de la Ilustración repercutieron en distintos elementos del género teatral, desde los espacios escénicos hasta los métodos de dirección e interpretación, con la intención de alcanzar la verosimilitud, el decoro y la utilidad moral. La obra ensayística del francés Denis Diderot puede ejemplificar estas inquietudes de la época. Además, en relación con el tema de investigación aportó algunas ideas que, dentro de su neoclasicismo, contribuyeron de manera relevante al desarrollo del *personaje efígie*. Incluso Mauro Armiño (2003: 28n) compara el deseo que manifestó de incluirse a sí

mismo como personaje real dentro de la ficción dramática, en el epílogo de *El hijo natural*, con la presencia de Kantor sobre el escenario.

La paradoja sobre el comediante de Diderot es un ensayo en forma de diálogo entre dos interlocutores. Aunque no se publicó hasta 1830, de manera póstuma, fue redactado dentro de los márgenes del siglo XVIII y abordó la principal cuestión de la época en relación con la interpretación actoral: la manera más adecuada de conseguir una actuación que pareciese más verdadera y creíble.

En sus páginas, Diderot apuesta por un distanciamiento entre el actor y el personaje que interprete. Piensa que mientras menos se identifique con él poseerá más frialdad, más capacidad de reflexión, de responder a la voluntad del director y de repetirse función tras función sin que su estado de ánimo afecte al resultado (Diderot, 2003: 52). Además, añade la idea de que su interpretación debe ser artificial por cuanto la naturalidad en el teatro resulta débil (Diderot, 2003: 57) y la artificialidad resulta más artística y verdadera (Diderot, 2003: 59-60, 82).

Dichos planteamientos podrían interpretarse como uno de los primeros antecedentes de las teorías sobre la actuación desarrolladas por el simbolismo y las vanguardias. El distanciamiento supone un alejamiento del naturalismo. La subordinación del actor al director inicia el camino que progresa desde el actor vivo hasta el empleo de cuerpos artificiales. Y la paradójica obtención de naturalidad por medio de la artificialidad recuerda a las teorías de adaptación humana al medio artístico que diseñó el propio Kantor.

En diversos pasajes recurre a las imágenes del cuerpo artificial para expresar sus ideas. Para referirse a la necesidad de que el actor se subordine al director escribe que “*un gran comediante es otro pelele maravilloso cuyo hilo tiene el poeta, y al que éste indica en cada línea la verdadera forma que debe adoptar*” (Diderot, 2003: 87). Para añadir a esta misma idea la opinión de que el actor, a su vez, debe manejar con control a su personaje, para lo que se requiere un distanciamiento, entiende que “*se encierra en un gran maniquí de mimbre, del que es el alma*” (Diderot, 2003: 114), donde el maniquí es el personaje y el alma el actor, debiendo este manipular a aquel y nunca al revés. Y para referirse en concreto a la necesidad de un distanciamiento entre el actor y el personaje reflexiona con las siguientes palabras:

¿No habréis visto en ellos un crío que avanza bajo una horrible máscara de viejo que le cubre de la cabeza a los pies? Bajo esa máscara se ríe de sus pequeños amigos, a los

que el terror pone en fuga. Ese crío es el verdadero símbolo del actor; y sus compañeros, los símbolos del actor (Diderot, 2003: 115).

Como se puede apreciar en estas citas, la imagen de la marioneta se toma en sentido positivo para aludir al actor subordinado al director y la del maniquí y la máscara para referirse al personaje, que debe ser un postizo manipulado por el actor. Sin embargo, en las cartas que dirigió a la actriz Riccoboni empleó la imagen del maniquí (Diderot, 2003: 130) y del autómatas en un sentido negativo para referirse al actor sometido a rígidas normas de actuación: *“vuestras reglas os han hecho de madera y, a medida que se multiplican, os automatizan. Es Vaucanson, añadiendo un resorte más a su Flautista”* (Diderot, 2003: 131).

De este contraste se pueden extraer varias conclusiones. La marioneta funcionó como modelo ideal del actor, anticipando los postulados de Heinrich von Kleist. La máscara representó la condición ideal del personaje como una simple ficción o accesorio del actor con el que no debe identificarse. El maniquí ilustró la misma idea en un sentido positivo si se refería al personaje, pero también se utilizó junto al autómatas en un sentido negativo si se refería al actor sometido a férreos principios. Tal vez este tipo de imágenes respondiera a una costumbre de la época, en la que se puso en boga utilizar las máscaras, las marionetas o los maniqués como términos de comparación de otras realidades. Pero con ellas se equiparó al actor y al personaje con determinadas efigies, estas se tomaron como referentes y se dio un paso más hacia la modernidad.

4.8.4. El circo

El circo se podría definir como un género espectacular compuesto por un conjunto de números variados e independientes entre sí que abarcan desde la acrobacia, los juegos malabares o la exhibición de habilidades corporales hasta la doma de animales, la prestidigitación o la exhibición de rarezas tanto naturales como artificiales. En general, su esencia radica en la variedad (Eguizábal, 2012: 14) y en un tipo de interpretación que se basa en la dimensión física del actor (Sánchez, 2002: 72). Por esta razón contribuye al desplazamiento del interés psicológico hacia lo físico y prepara el terreno para la muñequización del personaje. Quizá su parte más intelectual resida en los números que corren a cargo de magos y payasos (Eguizábal, 2012: 147, 170).

En caso de tener que establecer un denominador común para los distintos números que acoge el circo se podría enumerar la precisión, la belleza visual (Eguizábal, 2012:

9), la plasticidad estatuarial (Eguizábal, 2012: 228), el riesgo, la sorpresa, la dificultad y la sensación de imposibilidad (Eguizábal, 2012: 9, 12). El engranaje entre unos números y otros, e incluso entre las distintas partes de un mismo número, juega con el contraste mezclando la risa y la muerte. Además, expone todo su proceso de montaje a la vista del público sin telón, bambalinas ni candilejas que separe el mundo de los artistas del de los espectadores (Eguizábal, 2012: 10).

Su constitución como género se podría ubicar a finales del siglo XVIII cuando se reunieron en un mismo espectáculo diversas actividades callejeras y ambulantes que hasta entonces se habían mantenido dispersas. A este agrupamiento y sistematización de diversas actividades, seguramente debió contribuir la Revolución Industrial (Eguizábal, 2012: 43-44). Su historia, por tanto, habría que reconstruirla a través de los distintos números que lo componen de manera independiente.

A China, por ejemplo, se le deben las acrobacias combinadas junto al lanzamiento de cuchillos, platos voladores u otros utensilios domésticos, que fueron tradición hasta el siglo X, y las exhibiciones castrenses de caballos y jinetes desde la época de Huang, el Emperador Amarillo (Eguizábal, 2012: 19-21). En Egipto también se documentaron artes malabares y acrobáticas, desde donde se extendieron a Grecia, Roma y Occidente, asociadas a rituales, fiestas religiosas y agrícolas (Eguizábal, 2012: 18), y, desde la época faraónica, bufones que pudieron ser el antecedente más remoto del *clown*. Los bufones no aparecieron en Europa hasta la Edad Media (Eguizábal, 2012: 23). Los funambulistas y trapecistas existieron desde Roma (Eguizábal, 2012: 189). Y desde comienzos del siglo XVIII, los *ménageries* o zoos ambulantes, aportaron la doma y exhibición de animales al circo. Puesto que el público pronto dejó de conformarse con la simple exhibición de animales, estos dieron el salto al circo convirtiéndose en artistas por las habilidades que realizaban. El cambio resultó favorecido por la invención de la jaula-teatro en el centro de la pista (Eguizábal, 2012: 93, 126).

El antecedente más inmediato del circo podría reconocerse en los juglares medievales, que exhibían distintas artes, y en *La commedia dell'arte* por su carácter itinerante, su forma de organización interna, su interpretación física y su estética (Eguizábal, 2012: 18). Pero no fue hasta finales del siglo XVIII cuando se puede empezar a hablar de circo, propiamente dicho, por la reunión de todas aquellas actividades en un mismo espectáculo y su establecimiento en un lugar fijo, con preferencia en las grandes capitales (Eguizábal, 2012: 18, 36).

El iniciador del circo, entendido en su sentido moderno, fue un antiguo oficial inglés de caballería llamado Philip Astley. Reconvertido en jinete acrobático, fundó en Inglaterra un circo ecuestre al aire libre que evocaba grandes batallas de la historia, en 1768 creó el primer espectáculo ambulante y en 1770 lo convirtió en un espectáculo estable por ubicarlo permanentemente en un lugar fijo (Eguizábal, 2012: 41, 45). Después aparecerían el Royal Circus también en Inglaterra (Eguizábal, 2012: 47), el Circo Olímpico en Francia (Eguizábal, 2012: 49), se fundarían numerosos circos en Polonia de la mano de Johann Hinné y se protegerían estatalmente en la Unión Soviética, donde alcanzó un gran desarrollo (Eguizábal, 2012: 56-57, 176, 374). Su edad de oro se podría situar entre 1880 y 1930 por la proliferación de circos de diferentes tipos en multitud de lugares del mundo (Eguizábal, 2012: 17, 346).

De manera paralela a estos circos, clásicos y de carpa por su elegancia y formalidad (Eguizábal, 2012: 93), desde Estados Unidos se desarrollaría otro tipo de circo que se podría calificar de barraca. Resultó el producto de empresarios formados en carromatos o teatros ambulantes y se caracterizó por su menor presupuesto, su marginalidad, su carácter engañoso y una exageración rimbombante. Ejemplo paradigmático es el American Museum de Phineas T. Barnum, en el siglo XIX, quien, por cierto, intentó adquirir el museo de figuras de cera de Tussaud sin éxito (Eguizábal, 2012: 320).

Al mismo tiempo, en un mayor grado de marginalidad, mal gusto y siniestralidad, surgieron los *side-show* o espectáculos de barraca, donde no sólo se exhibieron los espectáculos más callejeros, como el de los tragasables, sino también todo tipo de anomalías físicas: siameses, mujeres barbudas, personas con malformaciones, esqueletos vivos que en realidad eran hombres extremadamente delgados, y cualquier otro tipo de cuerpos extravagantes y enfermos. Sus raíces se hunden en los enanos y las personas contrahechas que servían de entretenimiento en las cortes (Eguizábal, 2012: 301). Incluso cuando coincidía con el circo americano de barraca, con el que compartía algunos rasgos y números, se distanciaba de él en el espacio (Eguizábal, 2012: 304). Con la Segunda Guerra Mundial se extinguió notablemente, al menos en sus formas más groseras (Eguizábal, 2012: 340).

Su relación con las formas vistas hasta ahora se debe principalmente a una cuestión genealógica. Por cuanto el circo deriva directamente de ellas o retoma algunos de sus rasgos, las similitudes son inevitables. Las concomitancias entre unas formas y otras son muy abundantes pero es posible señalar algunas en general. El circo comparte con el juego la autonomía de la acción, con el ritual la normalidad de las situaciones peligrosas

(Fischer-Lichte, 2011: 27, 29), con el carnaval la abolición de las leyes de la naturaleza (Eguizábal, 2012: 146) y el cuerpo grotesco donde se mezclan realidades opuestas de las que surge una nueva (Bajtín, 1987: 32, 317) y con los espectáculos de títeres, con los que llegó a intercambiar su denominación (Eguizábal, 2012: 34), el carácter itinerante y la relación familiar. De la *commedia dell'arte* descendieron también estas mismas características (Eguizábal, 2012: 38), por ser un tipo de espectáculo afín a los otros. Pero con ella se estrechó aún más la relación por ser su antecedente más inmediato hasta el punto de que muchos espectáculos circenses se realizaron hasta principios del siglo XX con los personajes y la estética de la *commedia* (Eguizábal, 2012: 38).

Para muchos autores se emparenta con el teatro más convencional. Para Foregger, por ejemplo, el circo se trata del “*hermano siamés*” del teatro, como demuestra su realización conjunta en el teatro isabelino y en el barroco español (Sánchez, 2002: 72). Durante los siglos XVIII y XIX se daba sensación de unidad a los diferentes números circenses a través de una caracterización y un decorado que respondían al mismo referente, ya fuera una famosa batalla, el lejano oeste o una película de cine mudo (Eguizábal, 2012: 80), en lo que se podría reconocer una estética dramática convencional. Y Eguizábal (2012: 10) repara en que la mayoría de los circos estables funcionan también como teatros.

En relación con el *personaje efígie* en el teatro de Tadeusz Kantor no habría que perder de vista tres hechos. En primer lugar, el circo incluyó entre sus números ventrílocuos, autómatas, marionetas gigantescas y esqueletos que se desmembraban mientras bailaban, principalmente de mano de prestidigitadores e ilusionistas (Eguizábal, 2012: 274-275). Philip Astley incluyó números de sombras en sus espectáculos (Eguizábal, 2012: 97). El mago Robert Houdin, predecesor del famoso Houdini, restauró los autómatas de Vaucanson y Jaquet-Droz además de construir ocasionalmente los suyos propios (Eguizábal, 2012: 277-278). El American Museum de Barnum acogió figuras mecánicas antropomórficas, cuadros mecánicos y estatuas vivientes (Eguizábal, 2012: 316). Los espectáculos de barraca exhibieron pulgas y fantasmagorías (Eguizábal, 2012: 110, 113). En los *side-show* se pudieron ver hombres con dos cabezas y cabezas parlantes (Eguizábal, 2012: 301-302). Todo ello eran cuerpos artificiales que funcionaban como personajes. Por eso no es de extrañar que Kantor pensara que el origen de sus maniqués se encontraba en las barracas de los ilusionistas (Kantor, 1984: 246). Además, el circo equiparó el cuerpo humano a animales y cosas,

ofreciendo una nueva realidad (Lehmann, 2013: 142), lo que podría reconocerse como un proceso de muñequización.

En segundo lugar, suscitó el interés de numerosos artistas, teóricos y géneros transpasando sus propias fronteras. Goya y Picasso, por ejemplo, fueron dos pintores que retrataron en sus obras el mundo del circo. Y en las Vanguardias fue incorporado a diversas experiencias teatrales como las de Marinetti, Meyerhold, la Bauhaus, el constructivismo, que para Kantor supuso la *“mistificación del circo apocalíptico”* (Kantor, 2010b: 248), o los ballets rusos y suecos. Kantor concibió el circo, por su humor y su carácter metafísico, como *“la parte buena de la herencia del siglo de las luces”* (Kantor, 1986a: 50) y como un medio regenerador para el teatro (Kantor, 1984: 58). Sus ideas y su gusto por el teatro puede que se canalizaran a través de las influencias recibidas de las vanguardias. Y tanto los cuerpos artificiales como algunos mecanismos de muñequización es posible que proviniesen desde el circo encapsulados en esta herencia.

En tercer lugar, en el teatro de Kantor siempre estuvo presente el circo, hasta el extremo de que el autor declaró que fue el elemento de unión entre las distintas fases de su creación (Kantor, 1981b: 30; 1993: 136; 2010b: 166). En concreto, tomó numerosos rasgos y elementos de aquel circo de barraca que se mantiene en la periferia de la cultura por su pobreza, su artificialidad, su antiilusionismo, su indecorosidad y su ilegalidad respecto a la convención del género espectacular. A él se refirió como *“auténtico teatro de las emociones”* (Kantor, 1981b: 30; 1993: 137; 2010a: 280; 2010b: 166).

La influencia del circo en Kantor se puede apreciar de manera especialmente evidente en el nombre elegido para la compañía, Cricot 2, que es el anagrama de “to cyrk”, es decir, ‘he aquí el circo’, cuyo significado se puede apreciar a través de la lectura del nombre de derecha a izquierda. También se puede observar en las obras montadas durante la fase de fundación: en *La sepia*, de 1956, puso en práctica una estética claramente circense y en *El Circo*, de 1957, el autor real de la obra, Kazimierz Mikulski, interpretó el papel de director, María Stangret el de *ecruyère* negra y Stanisław Gronkowski el de *clown* (Kantor, 1984: 223). O en las numerosas ocasiones donde Kantor se refirió a su teatro como una barraca de feria (Kantor, 1986a: 50, 53; 1986b: 57, 60; 1989: 10), en lo que Natalia Izquierdo (2013: 19n) ve un posible homenaje a Aleksandr Blok.

Varios principios generales de su poética se pueden relacionar directamente con la tradición circense. Es el caso de su carácter físico, visual, plástico, autónomo, antinaturalista y grotesco. El propio Kantor reconoció tomar del circo algunas formas de expresión, como la sorpresa, el escándalo o la inversión (Kantor, 1984: 30), y el recurso de mostrar la realidad del espectáculo, aquella parte trasera que demuestra tratarse de un constructo artificial (Kantor, 1993: 136; 2010b: 265). Y del circo de barraca la artificialidad, el desprestigio (Kantor, 1984: 58), el humor negro, la blasfemia, el sacrilegio (Kantor, 1986a: 50; 2010b: 187; Skiba-Lickel, 1991: 17) y la lúgubre y violenta comicidad (Kantor, 1984: 85). Marcos Rosenzvaig insiste en el distanciamiento circense entre personajes y público (Rosenzvaig, 2008: 173). Y Milagros Ferreyras (2007: 26) concreta el trabajo físico que se basa en la cosificación del personaje, la rigidez expresiva en el movimiento, la exactitud del gesto congelado y la reducción de la expresión a fórmulas estereotipadas.

El engranaje de los distintos números circenses y algunos de sus rasgos estructurales también se pueden reconocer en el teatro de Kantor. En él existe el mismo contraste entre partes cómicas y trágicas que se van entrelazando para crear un juego de tensiones. En este sentido, por ejemplo, los repentinos insultos de la familia a Helka por haber sido abandonada por el padre se califican de “*trágico-circense décalage*” (Kantor, 2010a: 284).

El *Charivari*, que durante la Edad Media se refería a la cencerrada realizada durante las segundas nupcias de un viudo, en el arte circense designa el final de fiesta donde todos los artistas salen a la pista exhibiendo sus habilidades en una maravillosa y carnavalesca confusión (Eguizábal, 2012: 27-28). En Kantor, se podría reconocer el mismo concepto de personaje reducido a una sola acción o habilidad desde el Teatro Cero (Kantor, 2010b: 114) y la exhibición simultánea de sus habilidades en las rondas circulares que a menudo ejecutan los personajes (Rosenzvaig, 2008: 176). Las rondas de los viejos cargando sus figuras de cera en *La clase muerta*, a las que se describe como “*gran desfile del Circo de la Muerte*” (Kantor, 2010a: 48) o la entrada de los personajes junto a sus biobjetos en *¡Que revienten los artistas!* podrían ejemplificar esta idea.

Diferentes escenas, *gags* o *sketches* del circo aparecen en las obras de Kantor (Skiba-Lickel, 1991: 34), como él mismo proponía en el proceso de creación de sus cricotajes (Kantor, 2010b: 240). Las más numerosas son la que evocan al *clown*, a las que se dedicará un breve espacio más adelante. A modo de ejemplo, podría señalarse la división del cuerpo de un personaje en dos mitades al separar las dos partes que

componen la camilla sobre la que descansa, y su posterior unión, como si se tratara del número de un ilusionista, en *La gallina acuática* (Sapija, 2006b:10:33-11:25). O el momento en el que la tía Mańka, transformada en soldado, se sienta en una silla invisible para frustrar la burla de los hermanos Janicki, a lo que Kantor se refirió como un “*truco circense de la barraca de feria*” (Kantor, 2010a: 303; Zajączkowski, 1984: 0:51:43-0:52:08).

La pronunciación artificial, exagerada y sobreactuada por la que apostó desde los textos fundacionales de Cricot 2 (Kantor, 1984: 30), quizá también entronque con la tradición del circo y resulta un mecanismo de muñequización de primer orden. En *La sepia*, Marian Stoikowski interpretando el papel de momia del Papa Julio II se convertía por su tipo de pronunciación en un *clown* predicando desde el púlpito (Kobiałka, 1993c: 282). La misma parodia payasesca del orador se podría reconocer en las palabras proferidas desde un retrete por el viejo del doble desdoblado en el profesor Green en *La clase muerta* (Kantor, 2010a: 147) o en el discurso oficial que lanza el orador de feria en *No volveré jamás* (Kantor, 1989: 6). En este motivo recurrente del discurso sería posible ver una ridiculización de los valores del discurso verbal y racional del poder por filtrarse a través de lo circense y payasesco.

El personaje quizá sea uno de los elementos dramáticos donde más se pueda apreciar la influencia del circo. No hay que olvidar que hasta *La clase muerta* y la consideración del maniquí, el juglar, el bufón y el *clown*, que pertenecen a la misma familia, fueron tomados como el modelo ideal de actor (Bablet, 1986: 19) por su marginalidad e inferioridad respecto al actor del teatro convencional (Kantor, 2010b: 240). Aun así, después de *La clase muerta* siguió refiriéndose en sus escritos a los actores como payasos de barraca y artistas circenses. En el manifiesto de *El Teatro de la muerte* concibió al actor como un “*bufón de pacotilla*” (Kantor, 1984: 248) cuya diferencia respecto al espectador es “*trágicamente payasesca*” (Kantor, 1984: 249) logrando así “*su propio estatus, su singularidad, su silueta resplandeciente casi como en un circo*” (Kantor, 1984: 251). A los personajes de *La clase muerta* los describió como una “*compañía Circense, un Carnaval terrible de máscaras con el gesto torcido del Mal, del Crimen, de la Lujuria y del Pecado*” (Kantor, 2010a: 178). Para referirse a los personajes de *Wielopole*, *Wielopole* utilizó las expresiones de “*payasos de barraca de feria*” (Kantor, 2010a: 303), “*solidaria familia de comediantes*” (Kantor, 2010a: 241, 281) y “*compañía circense*” (Kantor, 2010a: 269). Y para los personajes de *¡Que revienten los artistas!* empleó las expresiones “*compañía de cómicos ambulantes*”

(Kantor, 1986a: 54; 1986b: 59), “*cortejo de bufones*” y “*compañía de saltimbanquis*” (Kantor, 1986:59; 1986b: 63). Esto demuestra que en lugar de abandonar el modelo del payaso para el actor, superpuso otros, como el maniquí, el soldado o el prisionero a él.

Tres tipos específicos de personajes circenses fueron utilizados por Kantor. El primero de ellos, el jefe de pista, era el encargado de presentar los diferentes números e intermediar entre los actores y el público suscitando sensaciones de sorpresa o tensión. La presencia de Kantor sobre la escena en el transcurso de las funciones se podría emparentar con el jefe de pista. Igual que él, se encargó de ordenar el mundo que se desplegaba ante el público y muñequizaba la presencia de los personajes relegándolos a un plano de ficción más alejado del público.

El segundo de ellos es el transformista, de origen carnavalesco y notable proyección en el *music-hall*, que interpretaba distintos papeles asumiendo incluso identidades contradictorias (Eguizábal, 2012: 296, 298), dando lugar a una muñequización del personaje por la artificialidad de su caracterización. En Kantor, la interpretación de papeles femeninos por actores masculinos y la concepción del “actor dybbuk” se corresponde con el mismo procedimiento. En este sentido, en la partitura de *La clase muerta* se asocia a la limpiadora-muerte con el circo por su transformación en propietaria de burdel (Kantor, 2010a: 25). En el cricotaje *¿Dónde están las nieves de antaño?*, tanto el personaje que se convierte en muerte como el que se viste con las cintas blancas de este exhiben al público sus prendas de ropa y sus atributos como si se trataran de los utensilios de un prestidigitador que hay que observar (Sapija, 2006a: 5:30-7:20; 22:05-23:28). Y en *¿Que revienten los artistas!* se compara al carcelero con un prestidigitador por la facilidad que posee a la hora de cambiar de oficio (Kantor, 1986b: 57).

El tercer tipo de personaje es el *clown* o payaso. En el circo se han distinguido tradicionalmente dos tipos principales. El payaso augusto se caracteriza por su necesidad, su carácter excéntrico y el gusto por dar y recibir bofetadas. Desciende de los bufones medievales pero también del Arlequín de la *commedia dell’arte* por su locura (Eguizábal, 2012: 30). El payaso carablanca, por el contrario y en una carnavalesca lucha de opuestos (Eguizábal, 2012: 148), se define por su inteligencia, cordura y racionalidad. Él proviene de Pierrot, la máscara francesa de la *commedia dell’arte*, con quien comparte la cara y la vestimenta blancas, los grandes botones en la blusa y la actitud misteriosa y sentimental (Eguizábal, 2012: 30).

Como afirma Marcos Rosenzvaig (2008: 139, 143), los personajes de Kantor y gran parte de sus conflictos son payasescos. A esto se le podría añadir la idea de que, con mayor precisión, se corresponden con el *tramp* o vagabundo, el payaso que se desarrolló en las barracas de Estados Unidos caracterizado por su pobreza y su aspecto desaseado y roído (Eguizábal, 2012: 175). Sobre todo puede reconocerse en los hermanos Janicki. Las parejas cómicas típicamente carnavalescas y basadas en el contraste fueron heredadas por las ferias y los circos (Bajtín, 1987: 181). Los hermanos Janicki, del mismo modo que augusto y carablanca forman una pareja y desarrollan sus acciones en dúo. Julia Elena Sagaseta (2001: 32) ve en ellos una herencia directa de la *commedia dell'arte* y del circo por los juegos de palabras que desarrollan, la extravagancia de su ropa y la confusión de identidades que protagonizan entre ellos.

Las acciones típicamente payasescas son bastante numerosas. Bajtín (1987: 318) señala la cercanía del rostro al trasero y la muerte para resucitar de manera imprevista como dos números típicamente payasescos. El primer caso en el teatro de Kantor se podría ilustrar con el momento en el que el profesor de *La clase muerta* confunde el trasero de un personaje con su rostro y se acerca a él para hablarle. El segundo caso está intensamente representado en la mayoría de sus obras, por cuanto oscilan continuamente entre el pasado y el presente, la vida y la muerte, destruyendo el orden cronológico y dando lugar a la alteración de las dimensiones espaciotemporales. El carácter circense de este recurso fue revelado por Kantor desde el Teatro Imposible, en el que se refirió como “*suicida-prestidigitador*” al que se suicida cada cinco minutos (Kantor, 2010b: 115), hasta *Wielopole, Wielopole* (Kantor, 2010a: 254), *¿Que revienten los artistas!* (Kantor, 1986b: 59) o *No volveré jamás* (Kantor, 1989: 8) donde la muerte y resurrección de los personajes es asociada continuamente al circo.

En *El loco y la monja*, aparte de concebirse a los personajes de los servidores como dos “*payasos lúgubres*” (Kantor, 1984: 96) o “*tristes*” (Kantor, 1984: 126), el intento de mantener el equilibrio por parte de los diferentes personajes ante la máquina de aniquilamiento (Kantor, 1984: 93-94) o la percepción de cabezas de manera intermitente a través del embalaje final (Kantor, 1984: 104) son descritos en términos circenses que oscilan entre el funambulismo, el malabarismo y el *clown*. En *La clase muerta* se califica de “*equilibrismo*” y “*manipulación circense*” al intento sin éxito de la limpiadora-muerte de colocar los libros (Kantor, 2010a: 98) y de “*número circense*” a la cómica limpieza de oídos del viejo sordo con una cuerda que se introduce por uno de sus oídos y sale por el otro (Kantor, 2010a: 227). En *¿Dónde están las nieves de*

antaño?, la entrada sigilosa de un personaje mirando a todas partes (Sapija, 2006a: 0:38-0:50), el agrupamiento de personajes para tirar de una cuerda (Sapija, 2006a: 0:51-1:20) o su caída colectiva (Sapija, 2006a: 2:00-2:05) recuerdan inevitablemente al payaso. Y en *Wielopole, Wielopole* la persecución entre los hermanos Janicki mientras cada uno pronuncia el nombre del otro evocan la absurda imposibilidad de encontrarse entre dos *clown* (Zajaczkowski, 1984: 0:15:15-0:15:42).

En cuanto a la caracterización de los personajes, los matices circenses y clownescos no son menos frecuentes. Desde los textos fundacionales de la compañía se apostó por maquillajes artificiales y exagerados (Kantor, 1984: 30). Y se pueden apreciar hasta *Mañana será mi cumpleaños*, donde uno de los hermanos Janicki, además de mimar con sumo misterio que alguien quiere cortarle el cuello para después reírse y finalmente volver al silencio y la seriedad, en un violento contraste, exhibe un maquillaje ostentosamente postizo que le arquea las cejas en gesto de tristeza (Zajaczkowski, 2008: 0:22:52-0:23:11). El sombrero hongo, típico de la estética del payaso, fue una constante en los personajes de Kantor. Los hermanos Janicki lo portan en *La clase muerta* o en *Wielopole, Wielopole*. En *¡Que revienten los artistas!* el carcelero cambia su tricornio por uno de ellos (Kantor, 1986b: 59). En *Mañana será mi cumpleaños*, una actriz con él es encargada de arrastrar a otro personaje que se resiste mirando al público, en una relación de opuestos claramente payasesca (Zajaczkowski, 2008: 0:36:33-0:36:40). Y en *Un matrimonio*, teorizó sobre el empleo de mallas y trajes circenses en oposición al atuendo suntuoso y naturalista (Kantor, 2010b: 240, 264).

Otro de los elementos dramáticos de Kantor que presenta notables características con el mundo del circo son los objetos. Tanto las carpas como las barracas están repletas de numerosas máquinas y aparatos del estilo de los monociclos, los trapecios o las jaulas (Eguizábal, 2012: 267). La reducción escenográfica del teatro de Kantor a los objetos y las máquinas es similar a esta circunstancia. El objeto circense puede ser tratado de tres maneras diferentes: por medio de su transformación, por medio de su utilización sorprendente o por medio de su vinculación con un actor.

La transformación de objetos es un procedimiento de origen carnavalesco. En Kantor son muy numerosos los objetos que adoptan diferentes formas o que en un mismo cuerpo presenta dos modalidades diferentes, de acuerdo con la categoría estética. La máquina fotográfica de *La clase muerta* cuyo fuelle se alarga exageradamente “*como si fuese una larga serpiente o como si fuese algún órgano fálico mecánico*” (Kantor, 2010a: 192), o una “*trompa de elefante*” (Kantor, 2010a: 193) es un posible ejemplo

junto a su versión en *Wielopole, Wielopole* donde se transforma en fusil (Kantor, 2010a: 263; Zajączkowski, 1984: 0:20:22-0:20:45).

La utilización sorprendente de los objetos se puede comprobar a través del armario que funcionó como un elemento recurrente en diversas obras de Kantor. La primera vez que se utilizó en su teatro fue en *El circo* (Kantor, 2010b: 205). Después reaparecería en *En la pequeña mansión* para cosificar a los personajes, restarles dignidad junto a las bolsas y hacer presentir “*los estados de no ser y de la muerte*” (Kantor, 2010b: 207). En la versión de esta obra durante el Teatro Imposible, titulada *El armario*, se empleó “*como en el circo o en un juego surrealista*”, como “*catalizador de muchos asuntos humanos, del destino humano, de sus misterios*” (Kantor, 1984: 183). Y en *Wielopole, Wielopole*, por él realizan sus entradas y salidas los personajes (Kantor, 2010a: 308; Zajączkowski, 1984: 0:49:00-0:49:33; 1:02:06-1:02:11).

Muy similar resulta la utilización de la cama-catafalco donde se indaga sobre la identidad real del cura en *Wielopole, Wielopole* (Rosenzvaig, 2008: 50), la carretilla en la que se transporta al personaje de la novia en *Un matrimonio* (Kantor, 2010b: 244), las jaulas que contienen a los personajes (Kobiałka, 1993c: 375) o la caja por donde se meten y asoman algunos personajes en *Mañana será mi cumpleaños*. Este último objeto, recordando a las cajas de los magos, es capaz de acoger en su interior tanto a Stern como a Maria Jarema cuando por su tamaño hubiera parecido imposible (Zajączkowski, 2008: 0:52:10-0:52:22). Después de la solemnidad de esta escena, en la que la caja evoca un ataúd, el contraste tragicómico y circense surge en cuanto la limpiadora intenta levantar la tapa sin éxito (Zajączkowski, 2008: 0:53:08-0:53:17) o en cuanto una cabeza asoma y se esconde rápidamente como en un juego (Zajączkowski, 2008: 0:53:18-0:53:25) para después salir por detrás de la caja revelando que no tiene fondo (Zajączkowski, 2008: 0:53:26-0:53:32).

La asociación del actor a un objeto es una técnica actoral propia del ámbito circense (Ferreyras, 2007: 26; Izquierdo, 2013: 35). Los biobjetos teorizados y diseñados por Kantor puede que se deban a esta herencia. De hecho, antes de que él pusiera una rueda de bicicleta en cada tobillo de un actor en *Hermosos y macacos* (Kantor, 2010b: 114-116), ya se le había ocurrido bajo la carpa de un circo al patinador Harry French (Eguizábal, 2012: 267). Por otro lado, famosos payasos fueron vinculados a determinados objetos por aparecer sobre la pista con ellos. Grock acostumbraba a portar una maleta y un pequeño violín (Eguizábal, 2012: 175, 177), Rivel una silla y una guitarra (Eguizábal, 2012: 175, 180) y Jackson una bicicleta (Eguizábal, 2012: 175). Es

posible que en *Hermosos y macacos* el personaje que llevaba a su amante en la maleta o el gitano que tocaba el violín (Kantor, 2010b: 116), antecedente del Tío Stasio de *Wielopole, Wielopole* (Kantor, 2010a: 249), estuvieran inspirados en Grock. Incluso sería posible relacionar al viejo de la bicicleta de *La clase muerta* con Jackson.

Dentro de la asociación del objeto al actor es frecuente la cómica y absurda lucha entre ambos. En esta línea se podría analizar el complicado intento de uno de los hermanos Janicki por sentarse en el cochecito y lograr el éxito de manera repentina tras descalzarse en *¡Que revienten los artistas!* (CDT, 1986: 0:39:50-0:40:45). Y el propio Kantor se refirió a la rotura de la silla en el momento inmediatamente anterior de que la madre llorona se siente en ella en *Un matrimonio* como un “*guiño constructivista al circo*” (Kantor, 2010b: 245).

4.9. El Romanticismo

El Romanticismo es la corriente estética predominante en el siglo XIX y supuso una revolución tanto a nivel artístico como de pensamiento. Ya en el último tercio del siglo anterior se había empezado a manifestar en movimientos como el *Sturm und Drang*, al que pertenció Jacob Nichel Reinhold, conocido como Lenz, y en algunos autores considerados prerrománticos, como Goethe o Goya. Junto al primer estadio que supuso el neoclasicismo, el Romanticismo y sus antecedentes condujeron definitivamente a la modernidad como se entiende actualmente.

A grandes rasgos, se podría decir que el Romanticismo surgió de la sustitución del racionalismo por la filosofía idealista, según la cual se desconfiaba de la razón y se rechazaba la realidad. Por tanto, la imaginación se convirtió en la fuerza motriz de toda creación, se impuso una intensa subjetividad por la que se exaltaba el yo individual, intimista, introspectivo, en abosulta libertad y en permanente movimiento y se generalizó la ruptura con todo lo que estuviera relacionado con reglas y decoro. Algunas vertientes del Romanticismo se radicalizaron y adoptaron posturas nihilistas y cercanas al satanismo que se rebelaron contra todo lo transcendete y produjeron una estética de lo feo, doloroso y terrible.

El *personaje efigie*, tanto en lo que se refiere a la representación artificial del ser humano como a la artificialización de lo humano, alcanzó la categoría de tópico o imagen recurrente en esta época. Por su proliferación, sobre todo en la narrativa alemana de tendencia nihilista y satánica, se podría hablar de una época de apogeo de la

efigie y de la muñequización del personaje y ambos fenómenos se podrían adscribir al paradigma de la modernidad. De ahí que Kantor, en el manifiesto de *El teatro de la muerte*, ubique el origen de los cuerpos artificiales en el Romanticismo, donde encontraba una exaltación de las creaciones mecánicas superiores a la naturaleza que se rodeaban de un halo místico y demoníaco, y que Kayser, en lo que concierne al teatro, percibiera “una dramaturgia en la que el teatro de marionetas actúa como principio creador de personajes y mundo teatral” (Kayser, 2004: 221).

Los *personajes efigie* de esta época adquieren múltiples rostros, se originan a causa de numerosos factores y funcionan en diversas direcciones. La gran cantidad de manifestaciones junto a este carácter poliédrico complica su estudio. Aun así se intentarán abordar sus distintas manifestaciones a través de una división en tres grandes grupos: aquellos que continúan de alguna manera el carácter cientificista y mecánico del siglo XVIII, con un carácter utópico, aquellos que superponen la imagen de la efigie al cuerpo humano para reflejar alguna circunstancia adversa al ser humano, con un carácter principalmente grotesco, y aquellos que contribuyen a una reflexión existencial basada en la identidad, el doble y la confusión entre realidad y ficción, en una vertiente siniestra.

4.9.1. Personajes efigie relacionados con la ciencia

La presencia de *personajes efigie* en el siglo XIX parece una prolongación de la atracción del siglo anterior hacia las construcciones artificiales por la superioridad y la perfección de sus formas frente al ser humano. Prueba de ello es el hecho de que Heinrich von Kleist, al que se le dedicará un apartado más adelante, tomara a las marionetas como modelo ideal para el actor por su perfección formal, en su ensayo de 1810 titulado *Sobre el teatro de marionetas*, que se podría considerar el primer manifiesto sobre la muñequización del personaje, o que Edgar Allan Poe publicara en 1836 el artículo *El jugador de ajedrez de Maelzel*, inspirado en el autómatas con apariencia de turco de Wolfgang von Kempelen, al que vio en Richmond (Greco, 2007: 14; Pedraza, 1998: 61-62).

En Hegel se puede reconocer la misma idealización del cuerpo artificial frente al humano. Pero en su caso, en lugar de reparar en las construcciones resultantes de los avances científicos y tecnológicos, reparó en las esculturas clásicas que representaban

a los dioses. Para él ecarnan el símbolo de belleza ideal por la unión que representa entre lo material y lo espiritual (Lehmann, 2013: 73).

Por otro lado, algunos pensadores de la misma época colocaron el énfasis del trabajo del actor en su dimensión física en detrimento de lo psicológico y verbal. Wagner, con sus ideas acerca de la obra de arte total, además de apostar por la pérdida del yo en los actores (Rosenzvaig, 2008: 8), creyó que lo rítmico y musical superaba el grado de comunicación de lo meramente sensible (Sánchez, 1999: 22). Y Nietzsche contribuyó a la misma creencia apostando por lo dionisiaco, a lo que pertenece lo musical y corporal, frente a lo apolíneo, a lo que pertenece lo literario y verbal (Sánchez, 1999: 84) y evocó la imagen de maniqués mucho más grandes y poderosos que la naturaleza (Plassard, 1992: 32).

La admiración por las creaciones mecánicas y los autómatas del siglo anterior, la preferencia de lo inerte y artificial sobre lo vivo y natural y la intensificación de lo físico y material por encima de lo verbal y psicológico, por la que se decidiría sustituir unas formas por otras con la intención de alcanzar la perfección formal, son tres fenómenos que se conjugarían entre sí en esta época. Su suma abriría el camino a una segunda eclosión del *personaje efigie* durante el primer tercio del siglo XX. En cambio, el optimismo y la utopía con los que se pretendía regenerar la representación artística del ser humano mediante estas ideas no fue algo predominante en el siglo XIX. Los planteamientos idealistas del *personaje efigie* durante el Romanticismo fueron reductos de una época anterior que permitieron que el siglo XVIII se diera la mano con las vanguardias históricas por debajo del siglo XIX. La mayoría de cuerpos artificiales y de cuerpos artificializados que aparecieron durante el Romanticismo reaccionaron contra su idealización. Es decir, fueron empleadas para poner de relieve la condición artificial, ficticia y sumisa del ser humano frente a otras fuerzas superiores a él que le privan de voluntad real o para advertir sobre las consecuencias negativas de que el ser humano practique el poder divino de la creación.

En esta línea, el precursor del Romanticismo Jacob Michel Reinhold, Lenz, escribió tres dramas para marionetas, no para ser representadas por ellas pero sí con el principio teórico que las rige: *El preceptor*, *El nuevo Menoza* y *Los soldados*, las dos primeras de 1774 y la última de 1776. En *El preceptor*, por ejemplo, los personajes del príncipe y de Wilhelmine se presentan con rasgos humanos frente a la rigidez y el esquematismo del resto de personajes, en lo que podría apreciarse una muñequización tipificadora. Aun así, los dos personajes obedecen a impulsos extraños ajenos a su propia voluntad que les

hace parecer también marionetas (Kayser, 2004: 78), por lo que podría reconocerse un contraste entre personajes humanizados exteriormente pero muñequizados interiormente y personajes muñequizados tanto interior como exteriormente. Además de por las causas indicadas, la propia obra es relacionada en su final con una función de títeres por no obedecer a las tres unidades y por la estilización gestual cercana a la *commedia dell'arte* (Kayser, 2004: 80-81), en lo que podría detectarse una muñequización externa o corporal.

Ludwig Achim von Tea Arnim, por influencia del anterior, recurrió a idénticos planteamientos muñequizadores del personaje. Calificó de “teatro de títeres” su obra *Los Appelmann* (Kayser, 2004: 152). Y en *Halle y Jerusalem*, de 1811, caricaturizó a sus personajes en forma de títeres por la exageración de sus rasgos y por su manera excéntrica de hablar y de moverse (Kayser, 2004: 149-150).

Heinrich von Kleist, que en sus ensayos idealizó los cuerpos artificiales resultantes de los avances técnicos, en su narrativa y en su teatro aplicó el tópico del mundo como teatro de marionetas, del mismo modo que Lenz, sometiendo a sus personajes a la ciega voluntad de sus impulsos, sus pasiones y otras fuerzas superiores capaces de gobernarlos. Idéntica mezcla entre el utopismo dieciochesco y el misterio romántico sobre la existencia se puede apreciar en Hoffmann. En su relato *Los autómatas*, de 1814, hizo un homenaje a los autómatas del siglo anterior. Entre ellos se podría destacar al autómata turco de Kempelen, por ser la figura a cuyo alrededor gira la narración y que después también inspiraría a Poe (Pedraza, 1998: 65), o al flautista de Vaucanson (Hoffmann, 2014: 935). Pero en lugar de realizar un elogio a estas figuras por su perfección, intentó indagar en su naturaleza sobrenatural y siniestra. Las reflexiones más interesantes al respecto se encuentran en boca del personaje Ludwig. En un momento repara en los efectos de inquietud y de duda entre lo vivo y lo muerto que generan en el espectador:

Me desagradan profundamente esas figuras, todas esas imágenes de la muerte viva o de la vida muerta (...) Ya de pequeño solía escapar llorando cada vez que me llevaban a un museo de cera, y aun ahora sigo sin poder entrar en un gabinete de esos sin sentir una horrible sensación. Cada vez que veo sobre mí las miradas fijas, muertas, cristalinas, de todos esos potentados, famosos, héroes, asesinos y pícaros, me gustaría gritar, en palabras de Macbeth: ‘¿Qué hacéis ahí, mirándome con ojos ciegos?’ (...) Y estoy convencido de que la mayoría de los hombres comparten conmigo, aunque no en el

elevado grado que en mí domina, esta inquietante sensación, pues se puede comprobar que la mayor parte de la gente que está en un gabinete de figuras de cera habla únicamente en susurros y es muy extraño oír una palabra en alta voz. Y ello no ocurre por respeto a los altos personajes, sino únicamente por la presión de lo inquietante, lo siniestro (...) (Hoffmann, 2014: 923)

Y más adelante, después de haber visitado el autómatas del turco, reconoce en él un poder sobrenatural por el que es capaz de conectar psíquicamente con el ser humano de una manera diferente a la cotidiana:

Ahora comprendo que el ser invisible que se nos manifiesta de forma misteriosa a través del turco tiene bajo su poder fuerzas que, con poderes mágicos, dominan nuestros pensamientos más secretos. Tal vez ese poder desconocido pueda ver con claridad y nitidez el germen de lo futuro, permitir que se alimente dentro de nosotros en una mística conexión con el mundo exterior (...) (Hoffmann, 2014: 925).

Frankenstein o el moderno Prometeo, de Mary Wollstonecraft Shelley, quizá sea una de las obras que mejor puedan ilustrar el desengaño ante las creaciones artificiales de la ciencia del siglo anterior (Burdíel, 2007: 72) por su difusión y conocimiento por parte del gran público. La novela relata cómo Víctor Frankenstein invierte dos años de su vida en construir un cuerpo artificial capaz de vivir de manera autónoma. El descubrimiento del principio generador de vida y la disolución de las fronteras entre la vida y la muerte son los impulsos que le guían (Shelley, 2007: 162, 165). Para ello se sirve de restos de cadáveres humanos y de los avances de la química y de la electricidad (Burdíel, 2007: 64). Frankenstein logra su propósito pero al contemplar su creación se horroriza. La mirada fija de sus ojos, la mueca con la que arrugaba sus mejillas y los sonidos ininteligibles que pronuncia le generan un insoportable rechazo (Shelley, 2007: 170). En la atracción previa por la creación de vida artificial sumada al rechazo posterior por el resultado obtenido se podría ver el efecto abyecto que provoca este tipo de creaciones. Y en la descripción de la criatura se pueden apreciar algunos mecanismos de muñequización externa que despojan de vida y naturalidad al ser. A partir de esta situación, el creador se impone la misión de acabar con su creación y la creación se ve obligada a errar en soledad, a exponerse al rechazo de todos y a matar a los seres queridos de su creador con la intención de conseguir su beneficio.

El tema principal del que trata la novela parece ser la relación del creador con su creación, que se basa en la abyección. En cambio, desde la primera edición de la obra, de 1818, hasta la definitiva, de 1831, se sucedieron numerosas correcciones y añadidos que matizaron la tesis al respecto. Si en la primera edición el monstruo creado se humanizaba, ante él se adoptaba una postura de solidaridad y el creador Frankenstein aparecía como el único responsable, en la edición final se mostraba una actitud más conservadora en la que Frankenstein pasaba a ser el *“juguete de un destino fatídico”* (Burdíel, 2007: 48) y la autora declaraba en la introducción: *“Era espantoso porque supremamente espantosas deben ser las consecuencias de cualquier tentativa humana de imitar el asombroso mecanismo del Creador del mundo”* (Shelley, 2007: 351).

Junto a esta línea temática cabría resaltar tres más que, aun siendo secundarias, refuerzan la anterior y practican diversos enfoques sobre la relación entre el creador y la creación o lo natural y lo artificial. Por una parte, el creador se identifica con su creación permitiendo un juego de dobles y la reflexión sobre la identidad (Burdíel, 2007: 83, 94), muy cercano al que desplegó Kantor en sus obras teatrales. Puesto que es el responsable de su existencia se siente también el responsable de sus actos. De ahí que a menudo intercambien calificativos como “monstruo”, “víctima”, “verdugo”, “amo” y “esclavo” (Burdíel, 2007: 51), que Frankenstein se refiera a su creación como *“mi propio vampiro, mi propia alma escapada de la tumba, destinada a destruir todo lo que me era querido”* (Shelly, 2007: 190), que se sienta responsable de las muertes que provoca su criatura (Shelley, 2007: 307-308) o que la tradición popular haya atribuido el nombre de Frankenstein al ser creado (Burdíel, 2007: 87). Asimismo, la creación artificial despedazada antes de cobrar vida se confunde con un cuerpo humano despedazado (Shelley, 2007: 293).

Por otra parte, el deseo de venganza se convierte en una obsesión para el creador despojándose de cualquier decisión voluntaria que no sea obedecer a sus propios instintos de aniquilación. El propio Frankenstein lo expresa diciendo que era *“más como un deber impuesto por el cielo, como el impulso mecánico de un poder del cual era inconsciente, que como el ardiente deseo de mi espíritu”* (Shelly, 2007: 327). En esta declaración se puede apreciar cómo la venganza se apodera del personaje por encima de su propia voluntad. Por tanto se podría pensar en una muñequización interna del personaje por la que se concreta el tópico del mundo como teatro de marionetas, puesto que no es dueño real de sus actos.

Finalmente, se podría añadir la problemática entre la verdad, la realidad y su representación (Burdíel, 2007: 55, 75). En este sentido, y como consecuencia de la obsesión que se apodera de Frankenstein guiando sus actos, ve a sus familiares y seres queridos fallecidos animándole en su misión (Shelley, 2007: 327). Uno de los personajes explica al respecto que Frankenstein no pensaba que fueran “*creaciones de su fantasía, sino que ciertamente son seres reales que, desde el más allá, vienen a visitarlo*” (Shelley, 2007: 333), palabras que recuerdan a las empleadas por Kantor para referirse a su proceso creador y de inspiración. Del mismo modo, las referencias de Frankenstein a su vida como una tragedia (Shelley, 2007: 314) o como un drama (Shelley, 2007: 344), de acuerdo con el tópico del *theatrum mundi*, plantean la misma duda entre realidad y ficción.

En relación con las fronteras entre ficción y realidad llama la atención el motivo de la ventana como marco delimitador de dos realidades distintas que, a pesar de su separación, están interconectadas entre sí. En la novela sirven como canal por donde el ser artificial contempla la vida de los seres naturales (Shelley, 2007: 226), por donde contempla cómo es construida la compañera que nunca llega a alcanzar la vida (Shelley, 2007: 289) y por dónde observa y dirige muecas burlonas a Frankenstein cuando este encuentra el cadáver de su esposa (Shelley, 2007: 319). Ya Derrida reparaba en que los límites marcados por puertas y ventanas pueden funcionar como espacios metafóricos. Y Didier Plassard añadía que marcaban la frontera entre lo vivo y lo muerto, o lo que es lo mismo, lo real y lo imaginario, junto a la posibilidad de su interacción (Plassard, 2013: 36). Tal vez el motivo de la ventana y este uso particular se pueda relacionar con otras fronteras y marcos espaciales en los que se integraban los personajes de Maeterlinck o los de Kantor para delimitar distintos planos de realidad capaces de interactuar entre sí. La ventana empleada por Kantor para *La clase muerta* o *Una lección muy corta* podrían servir como ejemplo.

4.9.2. Personajes efigie como producto de una crisis

Otra de las razones por la que proliferaron las representaciones artificiales del ser humano durante el Romanticismo fueron distintos tipos de crisis. Unas fueron colectivas, pudiéndose adscribir a la historia, pero otras fueron individuales, correspondiéndose tan sólo con la vida personal del creador. Pero el reflejo artístico de todas ellas se materializó en una distorsión de la figura humana que adquirió rasgos

plásticos y deshumanizados. En relación con las últimas formas de *personaje efígie* vistas anteriormente, que ofrecen una visión antiidealista de la construcción artificial, guardan la similitud del valor degradante. A diferencia de ellas, no pretenden degradar los autómatas ni de las construcciones artificiales que fueron idealizados en el siglo anterior. Por el contrario, pretenden degradar al ser humano del siglo actual, para lo que aproximan los cuerpos naturales hacia los artificiales. De esta manera, todas aquellas representaciones artificializadas del ser humano que nacen como respuesta a una crisis se podrían considerar ejemplos de muñequización.

Este tipo de muñequización del personaje originado por una situación de crisis entronca con una tradición del Barroco. En esta época, como ya se apuntó sobre el caso particular de Velázquez, predominó el gusto por lo feo y la captación del detalle grotesco para reflejar la situación de crisis y decadencia que marcó la época. Igualmente, en el Romanticismo se produjo el mismo gusto pero no ya para reflejar una realidad externa al creador artístico sino para proyectar una visión personal desde su interior hacia el exterior. Lo feo y grotesco, por tanto, en el Romanticismo habitaba a menudo en el interior subjetivo del creador, que se encargaba de deformar la representación de la realidad.

Quizás uno de los mejores artistas que representen este tipo de muñequización sea el prerromántico español Francisco de Goya. A través de su obra plástica representó distintos modos de deformación de la figura humana y por distintas causas. En sus *Caprichos*, una colección de ochenta grabados al aguatinta publicados por vez primera en 1799 y en deuda con los *Capricci* de Callot (Paas-Zeidler, 2015a: 19), denunció la sociedad española por el retraso que suponía su pobreza, sus supersticiones, sus abusos y sus prejuicios. Para ello exageró los rasgos de la representación humana, caricaturizó sus gestos y facciones y acercó sus personajes a la condición de animales y muñecos.

En los *Desastres de la Guerra*, una serie de dibujos y grabados con motivo de la entrada de las tropas francesas de Napoleón en Madrid, en el año 1808, añadió a la representación grotesca y deformada del ser humano el hacinamiento de los cuerpos, la confusión de los miembros corporales de un individuo con los de otros, las posturas guiñolescas de los personajes y la impersonalidad de los soldados napoleónicos, que parecían estar desprovistos de rostro y de individualidad presentándose como un extraño cuerpo adherido a un fusil con el que formaba una única realidad. Todos estos rasgos podrían verse claramente en los *Fusilamientos del 3 de mayo*, de 1814. Si en el primer caso mencionado muñequizó corporalmente a los personajes para reflejar una crisis

originada por los valores sociales, en este caso muñequizó y tipificó a los personajes para reflejar la crisis que supone una guerra.

La muñequización de los personajes, debida a la exageración y deformación antinatural de sus personajes, por causas personales e individuales se puede apreciar en sus *Pinturas negras*. Plasmadas en 1820 en las paredes de la Quinta que adquirió a orillas del río Manzanares y como expresión de la enfermedad que le hizo vacilar entre la vida y la muerte provocándole una fuerte sordera (Paas-Zeidler, 2015b: 14), se basaban en la mancha negra y en la desaparición de la línea convirtiendo las representaciones humanas en presencias fantasmagóricas y alejadas de la naturalidad por su intensa plasticidad.

Kantor reconoció su admiración por Goya en múltiples ocasiones (Monleón, 1986: 38; Turowski, 1997: 43). De él tomó numerosos elementos que aplicó tanto a su obra pictórica como teatral. En esta última se puede reconocer, como se verá más adelante, cómo se inspiró en el *Capricho* titulado “Las arpías” para el diseño de dos personajes de *La máquina del amor y de la muerte*, en *El pelele* para la construcción de la escena del manto de Helka en *Wielopole, Wielopole* o en los *Fusilamientos del 3 de mayo* para el diseño de algunos de los soldados tanto de sus pinturas como de sus últimas obras teatrales.

La manera específica que tuvo de incidir la guerra en la muñequización del personaje, durante el siglo XIX, se podría analizar también en el cuento de Poe titulado *El hombre que se gastó. Relato de la reciente campaña contra los indios espantajos y los kickapoos*, de 1839. En él relata el asombro, la atracción y el efecto escénico que provoca el brigadier general honorario John A. B. C. Smith en todas las personas que le rodean. Aparentemente se debe a su alta estatura, sus grandes proporciones y sus movimientos rectangulares. Pero el narrador un día se topa con un bulto sin forma sobre el suelo al que le golpea con la pierna sin querer. Resulta ser el brigadier en su estado natural, antes de atornillarse las piernas, los brazos y acoplarse otras partes del cuerpo como el pelo o los ojos, formas artificiales de la anatomía humana con las que sorprende a los demás. Entonces descubre que su cuerpo real está atrozmente mutilado por las consecuencias de la guerra contra los indios pero que, gracias a las invenciones mecánicas de la época, ha podido repararlo causando el asombro y la admiración de los demás (Poe, 1839).

La importancia de este relato en relación con el objeto de estudio se debe a varias razones. En primer lugar muestra la presencia de cuerpos artificiales como consecuencia

de la guerra. En segundo lugar, como tantos otros casos del romanticismo, refleja la degradación de las construcciones artificiales frente a las humanas. Poe exalta en su relato las cualidades del brigadier. Pero el descubrimiento de su artificialidad en lugar de reforzar el elogio origina una ironía contra los avances científicos ya que de ser admirado pasa a ser percibido como algo grotesco. En este sentido contrasta con el optimismo mecanicista de autores como Kleist, todavía cercano al espíritu ilustrado de la ciencia y de la razón, quien en *Sobre el teatro de marionetas*, de 1810, exaltaba la perfección de las piernas ortopédicas de los mutilados de guerra. En tercer lugar, el relato de Poe se inscribe en una línea de relación donde ubicar a Kleist, a Schlemmer y al propio Kantor, ya que todos ellos abordaron de una manera u otra las prótesis artificiales que reparaban las heridas de guerra. Para inscribir a Kantor en esta línea bastaría con recordar su cuadro titulado *El soldado porta el cuadro donde aparece retratado portando el cuadro*. En cuarto y último lugar, todas estas representaciones del cuerpo artificial sustituyendo parcialmente al cuerpo humano se podrían interpretar como una de las concepciones originarias tanto del biobjeto como del maniquí parcial dependiente que teorizó y puso en práctica Kantor.

4.9.3. Personajes efigie existenciales

Frente a los *personajes efigie* que idealizaron los avances técnicos de la ciencia durante el romanticismo, que los degradaron o que reflejaron diferentes circunstancias adversas para el ser humano existió otro tipo de personajes de apariencia similar pero con una intención diferente. Estos fueron motivados por un interés hacia el mundo sobrenatural, el sonambulismo, el magnetismo, las ciencias ocultas y los estados mentales del individuo cercanos al delirio y la locura. Sirvieron como motivo para la reflexión existencial, plantearon graves interrogantes acerca de la identidad, la realidad y la ficción, la vida y la muerte, tendieron un puente entre lo visible e invisible, lo material e inmaterial y a lo largo del siglo parece que fueron los que más destacaron desde un punto de vista cuantitativo.

Estos fantasmas, sombras, monstruos, homúnculos, máscaras, títeres, figuras de cera y demás especies de cuerpo artificial que permitieron la reflexión existencial respondían a las visiones subjetivas de sus autores y a menudo causaban un pavor y una inseguridad cercanos a las posturas más nihilistas y satánicas de la época. Cuando Kantor calificó de “demoníacos” los cuerpos artificiales del Romanticismo seguramente estuviera

pensando en ellas. No sólo responden con acierto a un carácter demoníaco sino que son los que más influyeron en la poética del autor polaco. La mayoría de los *personajes efígie* de Kantor están muy lejos de exaltar los avances científicos, degradarlos o reflejar determinados estados de crisis como las efigies románticas vistas en subapartados anteriores. Sin embargo, comparten con las efigies que se van a tratar en este subapartado el juego del doble, la duda sobre la existencia y la identidad o el contacto con lo inmaterial.

La cercanía del personaje romántico al muñeco y la aparición de diversas efigies con una intención reflexiva y existencial posee múltiples explicaciones, valores y efectos. La nómina de ejemplos resulta tan extensa que un análisis completo y detallado resultaría imposible en el planteamiento de este estudio. Pero es posible ofrecer una visión general y esquemática que ayude a no pasar por alto manifestaciones tan importantes y trascendentes en la historia de las efigies y la muñequización de los personajes que desemboca en Kantor. Por un lado es posible señalar algunas coincidencias significativas entre algunas de las manifestaciones existenciales del *personaje efígie* y por otro lado es posible examinar algunas obras concretas.

Bastantes autores que hacen uso de estos tipos de *personaje efígie* parecen tomar en consideración algunos modelos ficticios y alejados de la realidad para la representación de sus personajes que, por tanto, resultan desnaturalizados y artificializados. Uno de ellos es la pintura. El narrador de *Las vigiliass de Bonaventura*, por ejemplo, se desdobra en la figura de una xilografía (Bonaventura, 2001: 34, 37), compara una aparente escena del Juicio Final con un fresco de Miguel Ángel (Bonaventura, 2001: 63), la acción de los jueces con los retratos de Rubens por transformar la sonrisa en sollozo en un solo trazo (Bonaventura, 2001: 76), los efectos del paso del tiempo sobre la juventud con un rostro de Rafael convertido en un infierno de Bruegel (Bonaventura, 2001: 86) y una escena en la que aparece un conjunto de patinadores con un cuadro de La Danza de la Muerte (Bonaventura, 2001: 106).

Y Hoffmann, uno de los autores a quien se le atribuye la obra anterior, se dedicó al dibujo y a la caricatura junto a la narrativa y al teatro (Pascual, 2014: 17). Entre sus posesiones conservó una colección de grabados de Callot, el dibujante grotesco de la *commedia dell'arte* (Pascual, 2014: 31), reconoció su deuda con él en una serie de relatos, exaltando su capacidad de insinuar figuras con unos simples trazos capaces de permanecer con impacto en la mente del observador (Hoffmann, 2014: 63), incluyó el motivo de la pintura dentro de sus relatos (Hoffmann, 2014: 432), identificó sus relatos

con un cuadro (Hoffmann, 2014: 358) y recurrió a numerosas comparaciones con famosos pintores, como Rembrandt, Bruegel (Hoffmann, 2014: 248), Rubens, Mieris (Hoffmann, 2014: 292, 304), Chodowiecki (Hoffmann, 2014: 356), Ruisdael (Hoffmann, 2014: 359) o el propio Callot (Hoffmann, 2014: 304) para la descripción de diversas escenas y personajes de sus narraciones.

Otro de los modelos con los que se crea el universo literario de estas obras es el propio teatro, en numerosas ocasiones interpretado por títeres. Así se concibe la realidad retratada como el reflejo de una existencia cuya verdad es difícil de descubrir. Por tanto aplican los tópicos del *theatrum mundi* y del mundo como teatro de marionetas. En *Las vigilias de Bonaventura* abundan este tipo de metáforas con un tono pesimista y desengañado por el que se desconfía de la realidad percibida. El narrador se refiere a los engranajes de la existencia, como si se tratara de una máquina, identifica la historia universal con una tragicomedia (Bonaventura, 2001: 41), el género humano con una máquina por reducir sus espíritus a causa del Estado (Bonaventura, 2001: 65, 135), la ciudad con un teatro donde los individuos son máscaras ridículas a las que se les cae el antifaz no quedando más que falsedad debajo de falsedad (Bonaventura, 2001: 62, 91) y la muerte con el final del espectáculo (Bonaventura, 2001: 40). Un loco ingresado en el manicomio crea un muñeco y se cree organizador del mundo (Bonaventura, 2001: 99). El personaje del suicida identifica la vida con un sainete para marionetas donde Dios ha concedido los papeles más importantes a los actores con menos talento (Bonaventura, 2001: 43) y como la figura mecánica de un reloj intenta suicidarse todos los días a la misma hora regresando sin éxito y teniendo que repetir constantemente la misma acción (Bonaventura, 2001: 49-50).

Y Hoffmann recurrió en sus relatos a la imagen del muñeco para describir al ser humano gobernado por fuerzas ocultas, misteriosas y superiores a él. En *El magnetizador* escribía en boca de Franz:

¿no me ha desarmado acaso un Satán anatomista como a una muñeca articulada, haciendo conmigo todo tipo de ensayos, como, por ejemplo, ver cómo quedaría si de mi nuca saliera un pie o si mi brazo derecho se uniera a mi pierna izquierda? (Hoffmann, 2014: 185).

En el mismo cuento se aplica con idéntico sentido el tópico del mundo como teatro de marionetas por aludir a los hilos que sujetan al ser humano a la vida (Hoffmann,

2014: 209). En *El hombre de la arena* el personaje de Clara mencionaba un poder oscuro capaz de enhebrar su hilos dentro del ser para arrastrarlo funestamente (Hoffmann, 2014: 354), Natanael “*hablaba de cómo el hombre, creyéndose libre, no era sin embargo más que un juguete de las fuerzas oscuras*” (Hoffmann, 2014: 359) y llamaba “*maldita autómeta sin vida*” (Hoffmann, 2014: 362) a Clara por no percibir la misma realidad que él. Y en otro relato distinto, de acuerdo con la doctrina mecanicista de la interrelación de las cosas se identificaba el destino y curso de la existencia con el mecanismo de un reloj cuyos engranajes conducen con su movimiento a una situación u otra: “*De la misma manera que el roce misterioso del mecanismo del reloj precede a las campanas horarias, así se anticipan determinados sucesos premonitorios a la mala suerte que irrumpe*” (Hoffmann, 2014: 1430).

Tanto la pintura como las concepciones teatrales y mecanicistas de la realidad en esta narrativa influyen, como no podía ser de otra manera, en la construcción de los personajes: aumentan sus cualidades plásticas, los privan de voluntad propia y los presentan como muñecos plásticos cuyo interior depende de flujos ajenos a sí mismos. A estas influencias habría que añadir ciertas teorías generales sobre el arte y la representación que alejan al ser humano de la realidad adelantando el impulso autónomo de la obra artística que predominará en el primer tercio del siglo XX. Hoffmann, por ejemplo, en relación con la pintura vierte una opinión a través de un personaje por la que imitar la naturaleza se queda en vulgaridad y sólo

cuando se intenta alcanzar lo más sublime (...) la chispa de Prometeo en el interior de los hombres..., ¡Señor!..., en un acantilado..., una estrecha línea, allí es donde uno se encuentra... ¡Y el abismo se abre a nuestros pies...! ¡Sobre él vuela el atrevido navegante, y un engaño infernal lo hace mirar hacia abajo..., hacia el fondo, en el que ve lo que él pretendía contemplar en las estrellas! (Hoffmann, 2014: 429).

Distinguió tajantemente entre la práctica de la representación y el arte mismo (Hoffmann, 2014: 438), entre los ojos físicos y los ojos del espíritu (Hoffmann, 2014: 604). Y en coherencia con el espíritu romántico defendió el segundo término de cada oposición.

Sobre la interpretación actoral opinó a través del personaje de Berganza que aquel que piensa y se identifica con el personaje resulta mezquino (Hoffmann, 2014: 167). A través del mismo método censuró el teatro moral y de entretenimiento, apostando tan

sólo por el que ahonda en el interior del ser humano. Y llegó a defender la inferioridad del personaje respecto a sus modelos reales, con la consecuente muñequización que implica:

al retrato demasiado fiel e incluso al personaje compuesto por diferentes rasgos de varios retratos le faltará, como carácter en el escenario, la verdad poética interior, que solo se obtiene por medio de la observación de los hombres desde aquel elevado punto de vista (Hoffmann, 2014: 171).

En *El magnetizador*, además, distinguió entre la vida intensiva de la extensiva. Esta es la exterior que se materializa en la vida, mientras que aquella es la interior que habita en el sueño y el ser abstracto del individuo. La vida intensiva es respecto a la extensiva

solo un reflejo (...) en la que, sin embargo, las figuras e imágenes, atrapadas en un espejo cóncavo, se presentan bajo otras relaciones (...) a pesar de que tales caricaturas procedan de un original que se halla en la propia vida (Hoffmann, 2014: 183).

La misma imagen del espejo cóncavo para referirse a la deformación grotesca de la realidad apareció antes en *Las vigiliass de Bonaventura*, una de las muchas coincidencias que podría reforzar la autoría de Hoffmann. En esta obra, el narrador afirmaba sobre la caracterización de los personajes que “*el escritor trágico sostenía el bello rostro de la vida ante su espejo cóncavo*” (Bonaventura, 2001: 82). Y el mismo motivo aparecería después en *Luces de Bohemia*, de Valle-Inclán, para definir su técnica del esperpento. En todos los casos, la visión de la realidad a través de un espejo cóncavo explica la muñequización de los personajes por cuanto se asemejan más a un muñeco artificial que a un ser humano real. En *Lenz*, relato de Georg Büchner (2010: 33) inspirado en la vida del autor cuyo nombre le dio título, se reconocía la belleza y sublimidad del arte en la composición y descomposición permanente de las formas.

En coherencia con estos planteamientos teóricos son varias las obras que se pueden destacar y retomar para profundizar en su peculiar tratamiento del personaje. *Las vigiliass de Bonaventura*, de 1804, presentan una extensa galería de *personajes efigie*. Divididas en dieciséis capítulos, “vigiliass” o escenas independientes (Kayser, 2010: 112) relata en primera persona las experiencias y visiones de un vigilante nocturno, que se reconoce hijo del demonio y de una santa recién canonizada, mientras desempeña su

trabajo. Su finalidad parece desvelar la realidad existencial del ser humano, detrás de cuyas falsas apariencias no hay nada. Concibe el rostro como una superposición de máscaras que al desprenderlas unas de otras conducen “*a la última, hierática, incapaz de la risa y del llanto, la calavera pelada*” (Bonaventura, 2001: 93), un esqueleto que sonríe o, lo que es lo mismo, “*el eco de la nada*” (Bonaventura, 2001: 145). Su postura satírica y nihilista ante el mundo es desarrollado muy a menudo por medio del tópico del mundo como teatro de marionetas, con el que se despliega multitud de *personajes efigie*.

El narrador se dedicó al teatro de títeres antes de ser vigilante. Sobre su antiguo oficio elogia los “*movimientos leñosos y mecánicos, el mismo estilo antiguo, petrificado, que distingue las compañías de marionetas de las de actores humanos (...)*” (Bonaventura, 2001: 39); es decir, la artificialización física de su interpretación. Su especialidad fue manejar las figuras del bufón y de los reyes. En un pueblo alemán, por confundir la representación de los muñecos con la realidad, decapitan la cabeza de madera del personaje Holofernes. Al narrador le expropián su bufón y por defenderlo es capaz de suplicar y humillarse. Es tanto el amor que sienten los titiriteros por sus muñecos que ante este ataque el director se ahorcó y el narrador besó los labios de su bufón de madera tallado en Venecia, declarando que fue el único ser al que amó sinceramente (Bonaventura, 2001: 157).

Igualmente exalta los dioses de piedra mutilados con prótesis de madera para reparar sus miembros ausentes. Y compara estas prótesis con las que portan los soldados mutilados por las guerras (Bonaventura, 2001: 131-133). Las referencias a las prótesis de los soldados podrían hacer pensar en uno de los antecedentes más remotos del biobjeto, del maniquí parcial dependiente y del cuadro de Kantor que refleja el mismo motivo. El motivo en *Las vigiliass de Bonaventura* sería el punto de partida de la línea por la que cronológicamente pasarían después Klesit, Poe, Schlemmer y Kantor.

Con la misma admiración por las representaciones artificiales del ser humano, el personaje del suicida le relata al narrador la historia de su vida en forma de sainete para marionetas, donde un bufón hace a su vez de trujumán o intermediario narrativo entre los muñecos y el público (Bonaventura, 2001: 43). En el saiente aparecen dos marionetas que representan dos hermanos enfrentados por el amor de Colombina, personaje de la *commedia dell'arte*. Uno de ellos, con el que se identifica el suicida, se comporta como un títere de acuerdo con su naturaleza: muestra su expresión rígida, habla alargando los períodos de sus frases sin apenas vida y sin embargo demuestra

tener corazón en su interior. El otro hermano, en cambio, reniega de cierta manera de su condición marionetesca, finge hablar de sentimientos pero no tiene corazón. Este mata a Colombina y después se suicida. Después, el hermano que queda con vida intenta hacer lo mismo pero antes de que consiga arrebatarse la vida el hilo se estira, se rompe e impide que alcance su deseo (Bonaventura, 2001: 44-45, 47).

La exaltación de los cuerpos artificiales en esta novela puede que responda a una sola concepción existencial. Si el mundo es apariencia, falsedad y representación, el títere, que es falso por naturaleza, representa la única realidad. Esta paradoja por la que lo artificial y lo ficticio es lo único natural y real se puede apreciar sintetizada en el momento en el que el narrador opina que los seres portan máscaras contradictorias y que los únicos seres reales son las estatuas (Bonaventura, 2001: 110-111).

A lo largo de las noches se suceden diversas experiencias relacionadas con *personajes efigie*. En una de ellas el narrador se cruza con una máscara sin cuerpo (Bonaventura, 2001: 21). En otra encuentran una cabeza con un cerrojo a un lado, en cuyo interior sospechan que habita un segundo rostro que pertenece al mismo diablo (Bonaventura, 2001: 23), suponiendo, como en el caso anterior, un paso más allá del cuerpo artificial hacia el objeto muerto.

La muñequización del personaje, por la que no es sustituido plenamente por una efigie pero sí imita las formas de esta se podría analizar en igual cantidad de ejemplos. En la confusión de la oscuridad se desdobra en una estatua de manera que puede presenciar una infidelidad amorosa (Bonaventura, 2001: 25). Y como si percibiera la realidad a través de la pantalla de una linterna mágica (Bonaventura, 2001: 159), percibe el rostro de un muerto como una máscara por su inmovilidad y palidez (Bonaventura, 2001: 20), compara a otro con una estatua (Bonaventura, 2001: 107), confunde a un escribano por la repetitividad e impersonalidad de su actividad con un autómatas y con una marioneta que posee un doble de cera (Bonaventura, 2001: 26-27) y repara en la mecanicidad con que se mueve un cortejo de vírgenes que por disminuir su gestualidad le causa terror y conmoción (Bonaventura, 2001: 112).

La intensa y multidireccional confusión de personas con cuerpos artificiales da como resultado una muñequización que se podría comparar con la del teatro de Kantor. La presencia del doble, la reflexión sobre la identidad y la absoluta autonomía y subjetividad de la acción, que lógicamente incide en la apariencia y expresión del personaje, puede ayudar a dicha comparación. Además, la alusión a una actriz que ingresó en el manicomio por sentirse poseída por el personaje de Ofelia podría ser

motivo para una relación específica entre esta obra y las teorías de Kantor acerca del “actor dybbuk”.

En Hoffmann los autómatas alcanzan la categoría de motivo recurrente junto a los dobles, el sonambulismo, el mesmerismo o el magnetismo (Pascual, 2014: 45). Recibió en numerosos aspectos la influencia de Kleist, llegando a preparar los decorados para la puesta en escena de una de sus obras (Pascual, 2014: 27, 41). Aun así, sus *personajes efigie* estuvieron impregnados del sentimiento siniestro y grotesco. Uno de sus personajes resumió el carácter de las efigies afirmando que “*el diablo se burla de nosotros con muñecas a las que ha pegado alas de ángel*” (Hoffmann, 2014: 430).

Los *personajes efigie* en el universo narrativo de Hoffmann pueden ser ejemplificados principalmente a través de tres cuentos: *El Cascanueces y el Rey de los ratones*, de 1816, *El niño desconocido*, de 1818, y *El hombre de la arena*, de 1817. Los dos primeros, frutos de la relación del autor con los hijos de su amigo Julios Eduard Hitzig, se podrían adscribir a la literatura infantil, si bien están provistos de una gravedad y significados profundos que pueden atraer a cualquier tipo de público.

En *El Cascanueces y el Rey de los ratones* relató la historia de un tío relojero y fabricante de muñecos autómatas (Hoffmann, 2014: 779) que le regala a sus sobrinos una serie de juguetes entre los que se encuentra un muñeco de madera con una larga trenza que al moverla activa sus mandíbulas para romper las cáscaras de las nueces (Hoffmann, 2014: 785, 827). Los muñecos cobrarán vida e involucran a la sobrina en la historia de su existencia (Hoffmann, 2014: 839). Entre las experiencias que viven se suceden numerosas imágenes fantásticas en las que, por ejemplo, una princesa es víctima de un hechizo, su apariencia se deforma y para indagar en el origen de su mal, o para observar en su mecanismo interior, como se afirma en el relato, es fragmentada en varias piezas igual que si de un autómata se tratara (Hoffmann, 2014: 819), yendo más allá del estadio del cuerpo artificial, y en un viaje fantástico tanto un ballet cuyos miembros están hechos de alambre (Hoffmann, 2014: 844) como distintos pajes cuyos cuerpos están compuestos de perlas, rubíes, esmeraldas y oro se animan e interactúan con los seres humanos (Hoffmann, 2014: 851). A lo largo de la narración se descubre el origen humano del cascanueces, que adquirió la apariencia artificial por una especie de maldición (Hoffmann, 2014: 831), y finalmente recobra su figura anterior (Hoffmann, 2014: 858).

Pero no son sólo las figuras artificiales las que se transforman en cuerpos con vida. En una de las primeras visiones nocturnas de la sobrina, en las que lo inerte cobra vida,

ve a su tío “*moviendo su brazo derecho hacia delante y hacia atrás como una marioneta a la que tiran del hilo*” (Hoffmann, 2014: 805). Y en una mezcla entre el plano aparentemente real y el aparentemente fictio, se descubre que el tío, aquel mismo que le regaló a su sobrina el cascanueces, es el propio personaje que tuvo que asumir una nueva corporalidad hasta poder volver a su estado anterior (Hoffmann, 2014: 783, 833). Mediante este procedimiento se crea una inseguridad acerca de la identidad real del tío y del cascanueces junto a la diferencia entre el plano de la realidad y el de la ficción, el del estado natural y el artificial.

De manera semejante, en *El Niño desconocido* los juguetes adquieren un protagonismo crucial. En cambio, poseen un carácter mucho más siniestro y son regalados con intenciones maléficas. Los tres muñecos protagonistas de este relato son un cazador que dispara repetitivamente a una diana, un arpista que tañe su instrumento mecánicamente y una muñeca gigante (Hoffmann, 1063). Los niños son cautivados por ellos pero en cuanto ven que no son capaces de responder a su imaginación por las limitaciones materiales que poseen los abandonan mutilados entre los arbustos y en el lago (Hoffmann, 2014: 1067-1068). Una vez desdeñados y abandonados cobrarán vida, se aparecerán a los niños y les acosarán (Hoffmann, 2014: 1085) en una lucha donde se descubrirá el retorno de una antigua experiencia familiar. Los personajes negativos, en este caso, son ecarnados por cuerpos artificiales que se situarían en el tercer estadio de la escala gradual propuesta.

El hombre de la arena seguramente haya sido uno de los cuentos de Hoffmann más comentados, entre otras razones, por el análisis que Freud realizó en él sobre la categoría del siniestro. Aquí, lejos de querer hacer un compendio sobre todo lo que se ha dicho sobre el relato, tan sólo se pretende apuntar las variedades de efigie más destacadas que aparecen entre sus páginas. Por un lado, el protagonista Natanael se enamora de Olimpia. En las descripciones que ofrece de ella va reparando progresivamente en su mirada fija (Hoffmann, 2014: 356-357), en su postura rígida y firme, a la que se compara con la de una estatua (Hoffmann, 2014: 364, 367) y en sus labios fríos de novia muerta. Un personaje le advierte que se ha enamorado de un rostro de cera, de una muñeca de madera cuyos movimientos parecen producidos por una maquinaria (Hoffmann, 2014: 369, 370). Y finalmente termina comprobando que es una auténtica autómata construida por el mecánico Spalanzani (Hoffmann, 2014: 373). Algunos críticos han visto en esta efigie lo insólito de hacer presente una cualidad a través de su ausencia que, aunque podría ser la disponibilidad para mantener relaciones

(Dieter, 1989: 21), también podría ser uno de los traumas de su infancia, en el que el abogado Coppelius desmontó las distintas piezas de su cuerpo y las colocó en partes que no se correspondían con la naturaleza como si fuera un muñeco (Hoffmann, 2014: 351), mecanismo de muñequización consistente en la fragmentación que, como en la obra anterior, aproxima al cuerpo artificial hasta el límite con el objeto muerto. Otros estudiosos han visto en este tipo de muñecos “*poderosas presencias mediadoras entre el espíritu y la materia*” (Pedraza, 1998: 74).

Por otro lado, la obsesión del protagonista con Coppelius no se debe exclusivamente a la manera en que manipuló su cuerpo y cuestionó su existencia. Desde su infancia lo identificaba con el hombre que, según la leyenda infantil, echa arena en los ojos a los niños que no quieren dormir hasta que saltan de sus órbitas y los guarda en un saco para llevárselos a sus crías. Además, cree en la posibilidad de que el óptico y mecánico Coppola, quien se le presenta años más tarde, se trate del mismo individuo (Hoffmann, 2014: 353, 365). De la misma manera, reconoce en Clara, su primera amada, a la propia muerte aunque mire con los ojos de ella (Hoffmann, 2014: 361).

En otros relatos desarrolla el mismo motivo del doble. El perro Berganza se desdobra y se ve a sí mismo después de encontrarse con unas brujas (Hoffmann, 2014: 134). La protagonista de *El Magnetizador* experimentaba cómo los objetos se animaban a su alrededor a causa de su estado febril y enfermizo (Hoffmann, 2014: 197) e identifica a un personaje de la vida real con un personaje de sus sueños (Hoffmann, 2014: 198). En *Las aventuras de la Noche de San Silvestre* un personaje protagoniza la separación entre el reflejo de su imagen y su propio cuerpo (Hoffmann, 2014: 296, 301). Y en *Signor Formica* un personaje duda acerca de su propia realidad al ver a su doble sobre un escenario (Hoffmann, 2014: 372-373). Especialmente llamativos son los dobles que se crean al superponer distintos planos de realidad en *El huésped inquietante*. En el relato se desarrolla la estructura de una historia dentro de la historia. Por ejemplo, en un primer plano, que funciona como marco ficticio, el personaje de Ottmar se encuentra leyendo un relato. La historia de este relato, que supone un segundo plano ficticio, contiene un momento en el que se abren repentinamente unas puertas y justo en el momento en que Ottmar lo lee, las puertas de la sala en la que se encuentra, dentro del primer marco de ficción, se abren también de idéntica manera. De esta manera, el primer plano de ficción se corresponde con el segundo, como más adelante pasarán a confundirse personajes de un plano y otro (Hoffmann, 2014: 1176, 1194).

La muñequización de los personajes de Hoffmann se puede apreciar en más aspectos aparte de la confusión entre la naturaleza real y artificial de los personajes o la transformación de unos en otros, como se ha apuntado. Así, la protagonista de *El magnetizador* compara el rostro de un personaje con una máscara (Hoffmann, 2014: 201). Y en *El caldero de oro*, entre otros muchos ejemplos que se podrían ofrecer, comparó la palidez del rostro de un personaje con la cera (Hoffmann, 2014: 269). En este mismo relato explotó un tipo peculiar de muñequización consistente en la transfiguración momentánea de un personaje en objeto. Una anciana con poderes sobrenaturales se convierte en aldaba para ahuyentar las visitas de una casa (Hoffmann, 2014: 230) y en una cafetera para tener acceso a una conversación que no le correspondía o para recordar sus advertencias (Hoffmann, 2014: 236, 266) igual que el archivero Lindhorst se halla presente en una reunión en forma de ponchera y viaja hacia el interior de una pipa cuando un personaje va a tomarla para arrojarla contra el techo (Hoffmann, 2014: 263). El mismo motivo del ser que habita en el interior de una tetera se volvió a repetir en *El huésped inquietante* pero en forma de leyenda popular por entender que se trata de un espíritu o duende doméstico (Hoffmann, 2014: 1170, 1201).

Muchos otros autores y obras del Romanticismo utilizan idénticas modalidades de efigies y muñequizaciones del personaje. En *El cometa*, novela de Jean Paul o Johan Paul Friederich Richter de 1820, el protagonista se enamoraba de un busto de cera, lo robaba y se lanzaba a la búsqueda del original que sirvió de modelo para su construcción. El narrador afirmaba sobre el efecto que producen estos cuerpos artificiales que “*el parecido a la vida desde el que nos contemplan las figuras de cera nos provoca pavor aun cuando fueran fabricadas para representar objetos indiferentes*” (Kayser, 2004: 119).

Georg Büchner aplicó el principio poético de la marioneta en tres obras de 1836. En su correspondencia declaraba:

el individuo es solo espuma sobre la ola, la grandeza un mero azar, el dominio del genio un teatro de marionetas, un ridículo combate con la más férrea ley que podemos aspirar a conocer, pero nunca a dominar (Kayser, 2004: 156).

Seguramente esta concepción existencial le condujera a muñequizar a sus personajes en distintas vertientes. En la novela titulada *Lenz*, donde relata la estancia del autor que da título a la obra en la casa de un pastor debido a sus desequilibrios mentales el

protagonista se sentía sin vida y con los miembros rígidos (Büchner, 2010: 22). Repetía palabras incisamente cuando se distraía en su propio discurso (Büchner, 2010: 59), percibía su vida como un sueño (Büchner, 2010: 18), sus recuerdos se le presentaban en la memoria como las siluetas de un teatro de sombras chinescas (Büchner, 2010: 14) y se desdoblaba tanto en su propia persona como en otra distinta (Büchner, 2010: 62), ayudado de cierta caracterización, con la que se pensaba capaz de realizar milagros (Büchner, 2010: 46, 54). Javier Orduña (2008: 48) repara con objetividad que todas estas apreciaciones responden a la descripción del síndrome esquizofrénico. Pero en cualquier caso ofrecen una imagen degradada y muñequizadora tanto de la realidad como del personaje. En la obra teatral *Leonce y Lena* los personajes parecen estar más extraídos de los libros que de la propia realidad (Orduña, 2008: 50) y los protagonistas se hacen pasar por autómatas (Orduña, 2008: 52-53) con las implicaciones muñequizadoras que todo esto implica. Y en el drama *Woyzeck*, tanto la estructura formal basada en una sucesión de escenas inconexas entre sí como la idea de que los personajes son manipulados sin ser ellos mismos reproducen las características del teatro de marionetas (Kayser, 2004: 158-159).

El inglés Edgar Allan Poe es uno de los autores que, junto a Kelist y Hoffmann, son mencionados expresamente por Kantor como los antecedentes de su empleo de la efigie. Los relatos del autor inglés que pueden ejemplificar el tratamiento artificial del cuerpo y el motivo del doble son bastante numerosos. Kantor comparte con ellos el carácter siniestro de sus *personajes efigie* pero a diferencia de ellos están desprovistos del sentimiento terrorífico. Uno de los relatos del autor inglés que se podrían destacar al respecto, por hacer evidente la reflexión existencial a través de la efigie, es *La máscara de la muerte roja*, de 1842. En él se describe una fiesta de disfraces grotescos y “*figuras de pesadilla*” que formando una muchedumbre se contorsionaban y quedaban yertas y rígidas intermitentemente (Poe, 2004: 159). El espacio influía en los rostros de los personajes proyectando sobre ellos su cromatismo (Poe, 2004: 158). Y entre ellos aparecía una figura espectral compuesta de una mortaja salpicada de sangre, un pausado y solemne movimiento y una máscara esquelética y cadavérica (Poe, 2004: 161) detrás de la cual, como en *Las Vigilias de Bonaventura*, no hay forma tangible (Poe, 2004: 163).

La importancia de las efigies románticas como instrumentos para la reflexión existencial se puede comprobar en numerosas obras posteriores al siglo XIX donde se siguió incidiendo en los mismos motivos con idénticas intenciones. *El Golem*, novela de

1915 del vienés Gustav Meyrink, que se reconocía a sí mismo “narrador de lo grotesco” (Kayser, 2004: 230), da cuenta de la transcendencia del motivo. Por un intercambio accidental de sombreros el protagonista vive una serie de experiencias alucinatorias y se enfrenta a visiones desquiciantes donde la ficción se confunde radicalmente con la realidad, quizá por desdoblarse, a través del sombrero, en su propietario original (Meyrink, 2006: 241). Pero junto a esta explicación del universo narrativo creado, que es la más racional, podría aducirse otra por la que se interpretaría que el relato responde a una visión con los ojos cerrados (Meyrink, 2006: 117); es decir, a una visión interna y subjetiva que quizá sea más real que la exterior o que puede desarrollarse a través de los sentidos de la percepción cotidianos.

La leyenda del Golem, en la que se inspira este relato, aporta una de las efigies principales entre sus páginas. Desde la propia tradición anterior de la leyenda, se trata de un ser hecho de barro que a través de un procedimiento basado en la cábala y las ciencias ocultas cobraba una vida tosca, vegetativa y seminconsciente para realizar los trabajos más duros. Obedecía a las órdenes de un rabino, que se encargaba de insuflar la vida en él y neutralizarla cuando así lo deseaba, y del que se cuenta que hizo visibles a los muertos con una linterna mágica. Un día, cuando el rabino se olvidó de devolver al Golem al estado inerte después de que hubiera realizado sus encargos, este entró en delirio y aniquiló todo lo que encontró por las calles (Meyrink, 2006: 38-39).

Otras de las efigies con mayor protagonismo en la novela son motivadas por la presencia del titiritero Zwakh, amigo del protagonista. Entre sus obras, por ejemplo, representa motivos que no debería conocer, que se corresponden con la realidad y parecen duplicarla de un modo siniestro (Meyrink, 2006: 75, 78, 227). Y uno de los muñecos que fabrica representa al asesino Babinski, quien después de arrepentirse y reformarse en su paso por la cárcel debe luchar para que eliminen las estatuillas que reproducen su apriencia y con las que se ha puesto de moda ofrendar a los muertos durante su reclusión (Meyrink, 2006: 162).

Junto a estas efigies aparecen otras secundarias. Por ejemplo, el cambalachero judío Aaron Wassertrum, a quien el protagonista aborrece aun amando a su hija, duerme junto a una muñeca de cera (Meyrink, 2006: 152). Y un personaje, llamado Jaromir, vagabundea de bar en bar recortando siluetas humanas en papel negro desde que le rechazó una mujer (Meyrink, 2006: 45, 165).

La muñequización de los personajes parece una constante desde la perspectiva del protagonista. En unas ocasiones, durante sus visiones, se expone a un hombre cuya

cabeza es una nube (Meyrink, 2006: 128-129) o contempla una cadena de rostros que a través de su movimiento se entrelazan geométricamente en forma de 8 (Meyrink, 2006: 132). En otras ocasiones compara el rostro del cambalachero con la cera, con la cabeza de un caballo de tío vivo (Meyrink, 2006: 9) y con una máscara (Meyrink, 2006: 16), a su hija con una muñeca de cera (Meyrink, 2006: 32), a Laponder con un autómatas y un cadáver (Meyrink, 2006: 205), a sí mismo con el engranaje de una máquina mayor cuando se abstrae de sí mismo (Meyrink, 2006: 58), a la gente con una cabalgata de máscaras entre las cuales un Pierrot se mira en su cara como quien mira en un espejo (Meyrink, 2006: 18-19), con sombras y retazos que viven mecánicamente (Meyrink, 2006: 24) y con seres gobernados por corrientes magnéticas invisibles (Meyrink, 2006: 33). Y en la línea de la muñequización interna que suponen las últimas comparaciones, el personaje de Prokop añade la identificación de las personas con los papeles que son movidos por el viento (Meyrink, 2006: 37).

El motivo del doble se desarrolla en múltiples relaciones entre distintos personajes. El protagonista se desdobra en Athanasius Pernath, dueño del sombrero que porta por una equivocación (Meyrink, 2006: 241), en el Golem (Meyrink, 2006: 89, 92), en un mago (Meyrink, 2006: 88), en sí mismo pudiendo contemplarse desde el exterior y transportarse a otros lugares (Meyrink, 2006: 188, 230) y en la cabeza de una marioneta de Zwakh a través de cuyos ojos es capaz de ver (Meyrink, 2006: 49). Por otro lado, Charousek es identificado con un monje (Meyrink, 2006: 83), Miriam con un trozo de cera tallada (Meyrink, 2006: 101-102) y con Rosina (Meyrink, 2006: 115).

Y especialmente llamativo en relación con la poética de Kantor resulta que uno de los desdoblamientos del protagonista se realice en forma de negativo; es decir, en una forma hueca e invisible en la que se tenía que introducir él mismo si quería cobrar conciencia de su ser (Meyrink, 2006: 22). O la referencia, que también aparecerá después en Schulz, de la juventud como una patria perdida cuyo reencuentro dependería de un camino de la “z” a la “a”.

4. 10. El simbolismo

El simbolismo es una corriente artística que surge como reacción contra el naturalismo en el último tercio del siglo XIX en Francia y que se extiende por Europa manifestándose hasta principios del siglo XX. A grandes rasgos, se puede caracterizar con la sustitución de la idea, expresada mediante un lenguaje lógico, racional y verbal,

por el símbolo, o la imagen cuyo referente es evocado a través de un conjunto de asociaciones subjetivas que dependen de los sentidos. De esta manera renuncia a la mimesis entendida en su sentido aristotélico y tradicional (Abirached, 1994: 314). En una suerte de metafísica persigue la expresión de lo indecible, lo irracional y lo oculto. Y para ello se basa a menudo en lo sensorial, lo intuitivo, la musicalidad, la abstracción de las formas, las leyes de correspondencias y, en definitiva, un lenguaje diferente al cotidiano.

Entronca con el Romanticismo de principios de siglo XIX por suponer un movimiento de renovación general basado en la libertad, la individualidad, la subjetividad, lo irracional y lo sensorial. De hecho, se podría entender que el simbolismo realizó las intuiciones de autores anteriores como Kleist, Bonaventura o Nodier (Plassard, 1991: 6). Al mismo tiempo, anticipa las vanguardias históricas del primer tercio del siglo XX por ser el primer movimiento que, después de la instauración del Naturalismo realista de la segunda mitad del siglo XIX, cuestiona la representación de la realidad (Cornago, 2005a: 9-10).

Los planteamientos del simbolismo afectan directamente a la concepción del personaje. En lugar de representar modelos reales se abstraen y representan ideas mucho más abstractas e intangibles. Como afirma Robert Abirached (1994: 173-174), se transforman en seres de sueño sin psicología, desindividualizados, sin lazos con la historia y, por tanto, desencarnados por el actor. El predominio del estatismo y la destrucción del tiempo lineal (Lehmann, 2013: 101) presenta a los personajes con una plasticidad inquietante y una oscilación entre lo vivo y lo muerto que podría recordar al estado sonámbulo que tanto retrataron los autores románticos. Especialmente relevante resulta la observación de John Bowlt, quien entiende que a partir de esta época y movimiento el teatro de títeres se utilizó como laboratorio formal para la elaboración de nuevas corrientes dramáticas (Márquez, 2002: 301). Y, además, es el primer movimiento de la historia teatral en el que se superponen y complementan las tres ideas que hasta entonces se habían sucedido cronológicamente preparando el terreno para el asentamiento definitivo del *personaje efigie*: la intensificación del trabajo físico y sensorial del actor por encima del psicológico y racional, la preferencia de lo inerte sobre lo vivo y de lo mecánico sobre lo humano por su perfección material rítmica y la atracción hacia un teatro puro y autónomo que reconoce al ser humano como una presencia extraña en un medio artificial como es el teatro por definición. Todos estos rasgos, por los que el personaje se aleja del naturalismo, dieron lugar a su

muñequización. Kantor no mencionó expresamente esta etapa de evolución del *personaje efígie* en su manifiesto de *El Teatro de la muerte*. Quizá se podría incluir en la segunda etapa que mencionó, donde se exaltaron las creaciones artificiales y se buscó la homogeneidad de la obra artística por parte de autores como Craig, la abstracción o el constructivismo. Sin embargo, por los matices diferenciadores que mantiene respecto a las primeras vanguardias, convendría distinguirla como una etapa intermediaria entre el Romanticismo y el revolucionario primer tercio del siglo XX.

En relación con el teatro de Tadeusz Kantor no habría que olvidar los comienzos pictóricos del autor. Entre 1925 y 1933, siendo todavía estudiante, sus pinturas prolongaron la línea del simbolismo (Kobińska, 1993a: 3; 1993b: 17; 1993c: 270). El interés por la geometría, la abstracción y los valores simbólicos de su primera etapa pictórica repercutió en sus primeras experiencias teatrales. Aunque a lo largo de su evolución pudieron irse disolviendo en gran medida, en cierto modo su esencia se mantuvo, principalmente, en los valores plásticos y emotivos tanto de sus formas plásticas como escénicas. Y Francisco Nieva (1997: 42), por ejemplo, no dudó en calificar la estética teatral de Kantor de “simbolista” por su ambigüedad, hipersensibilidad y carácter enigmático incluso, según el crítico, elitista.

Las obras y autores con los que se podría ejemplificar la contribución del simbolismo al *personaje efígie* son bastante numerosos. En orden más o menos cronológico se podría mencionar el Teatro de Sombras del Chat Noir en Francia (Plassard, 1992: 26), que llamó la atención de importantes autores de la época e inspiró otras experiencias como las del barcelonés Quatre Gats (Huerta, 2005: 631) o el polaco Globo verde (*Ziolony Balonik*), en Cracovia; las aportaciones de Villiers de L'Isle Adam; de André Antoine, quien comparó a los actores ideales con marionetas por su adecuación al medio y la necesidad de que respondieran rigurosamente a los deseos del director (Plassard, 1992: 28-29); de Maurice Maeterlinck; de Alfred Jarry; o de Gordon Craig.

Para analizar con más detalle algunas de estas propuestas resulta bastante útil la división de los movimientos de vanguardia en dos grandes grupos que propuso Kirby. Para el teórico existen dos grandes tipos de vanguardia: la hermética, que proviene del simbolismo e inicia los movimientos del primer tercio del siglo XX buscando la autonomía de la obra artística y el interior subjetivo del creador; y la antagónica, iniciada con *Ubú rey*, de Alfred Jarry, que se basa en la provocación contra el realismo y el naturalismo (Lehmann, 2013: 100). Por cuanto los dos grandes tipos de vanguardia

se distinguen por su origen dentro de diversas manifestaciones del simbolismo según fuera su intención, podrían servir para distinguir distintos tipos de simbolismo en los que analizar el empleo del *personaje efígie* dentro de este movimiento. El simbolismo que podría recibir el calificativo de “hermético” incluiría las experiencias de los cabarets de finales de siglo, de Antoine, de L’Isle Adam, de Maeterlinck o de Craig. El simbolismo “antagónico” podría ser representado por Jarry y las corrientes posteriores de vanguardia, desde el dadá hasta el surrealismo, a las que abrió el camino.

4.10.1. Personajes efígie herméticos

Por simbolismo hermético, como ya se ha apuntado, se podrían entender todas aquellas expresiones del simbolismo que apostaron por la autonomía de la obra artística y la proyección de la subjetividad interior del creador sobre su obra. En él se podrían incluir autores como Antoine, L’Isle Adam, Maeterlinck o Craig. El estudio tanto de Maeterlinck como de Craig se reservará para el apartado dedicado a los antecedentes concretos por la fuerte impronta que dejaron en Kantor y la importancia de sus aportaciones a la hora de entender su teatro. En este apartado, la personalidad de L’Isle Adam podría servir para sintetizar y mostrar algunas de las líneas del *personaje efígie* trazadas por el simbolismo, aunque no fueran seguidas directamente por Kantor.

Villiers de L’Isle Adam nació en la Bretaña francesa en 1838. Se relacionó con simbolistas de la época como Baudelaire, Mallarmé o Maeterlinck. Sin embargo, descendiente de una familia aristocrática arruinada, su vida derivó a una bohemia mayor que la de estos autores y no alcanzó tanto reconocimiento como ellos. Cultivó todos los géneros y entre las obras que produjo se pueden destacar dos por contribuir de distinta manera al desarrollo del *personaje efígie*: la novela titulada *La Eva futura*, publicada por entregas en *La vie Moderne* durante 1885 y el drama *Axel*, publicado póstumamente en 1890, un año después de su fallecimiento.

El argumento de *La Eva futura* parte de una situación en la que el personaje Lord Ewald se siente fatalmente atraído por el físico de Alicia Clary, una actriz de segunda fila cuya apariencia exterior es comparada con la belleza de la *Venus Victrix* (L’Isle, 1988: 64). En cambio, el personaje masculino aprecia una insalvable diferencia entre su cuerpo y su alma: su moralidad cae en la miseria, sus palabras son vulgares y es incapaz de fijarse en algo más que en lo insignificante. Viene a percibirla como una esfinge sin enigma (L’Isle, 1988: 56).

El inventor T.A. Edison, ficcionalizado en forma de personaje, aparece retratado como un segundo Arquímedes (L'Isle, 1988: 17) cuyos inventos dejan los de Vaucanson y otros creadores de autómatas de la centuria anterior en un nivel ínfimo:

Aquellos desgraciados, por falta de medios de ejecución no produjeron más que monstruos irrisorios. Alberto el Grande, Vaucanson, Maëlzeld, Horner y los demás fueron unos pobres fabricantes de espantapájaros. Sus autómatas son únicamente dignos de figurar en los museos de figuras de cera como repugnantes muestras que huelen a madera, a aceite rancio y a gutapercha (...) Recordad el conjunto de movimientos bruscos y extravagantes, como los de las muñecas de Nuremberg; lo absurdo de las líneas y la tez; aquellas fachas de maniquí de peinadora; el ruido del resorte del mecanismo; aquella sensación del vacío que nos daban... Esos fanticos abominables horripilan y avergüenzan. En ellos, el horror y la risa están amalgamados en una solemnidad grotesca (L'Isle, 1988: 82).

Entre los muchos inventos que posee en su casa destacan dos: un brazo de mujer sobre un cojín de seda morada que, a pesar de parecer real, está construido con carne artificial (L'Isle, 1988: 31, 81) y Hadaly. Este último, cuyo nombre significa “ideal” en letras iránicas (L'Isle, 1988: 98), habita bajo tierra en una especie de paraíso donde toda especie animal y vegetal está construida artificialmente (L'Isle, 1988: 123-125). Consiste en un maniquí metálico (L'Isle, 1988: 80) de formas virginales y esbeltas que utiliza un velo negro como cabello (L'Isle, 1988: 77) y exhibe ademán y porte de sonámbula (L'Isle, 1988: 79).

Edison le ofrece la ayuda de sus inventos a Lord Ewald. Arrebatándole la presencia a Clary (L'Isle, 1988: 84), imprimiéndola en Hadaly, que es una estatua esperando a su Pigmalión (L'Isle, 1988: 183) o una Eva científica (L'Isle, 1988: 200), y desdoblado el alma de él en esta construcción artificial (L'Isle, 1988: 90) sin ningún tipo de conciencia (L'Isle, 1988: 107) podría conseguir cambiar la realidad amorosa de Lord Ewald por su ideal (L'Isle, 1988: 72) y terminar con su frustración sentimental.

El objetivo se conseguiría en varias fases de trabajo. En primer lugar, deberían arrebatarse la imagen de Clary, ayudándose de la fotografía, para sustituir la apariencia de Hadaly (L'Isle, 1988: 37, 205). En segundo lugar deberían imprimir sus formas en el cuerpo de la efigie, construido mediante un mecanismo de acero, imanes y láminas de fonógrafo, en un proceso de transubstanciación basado en la electricidad que duraría

tres semanas. Finalmente, deberían superponer la carne artificial al cuerpo resultante (L'Isle, 1988: 205).

La pasión de Edison en su proyecto se debe principalmente al deseo de construir una especie de linterna mágica (L'Isle, 1988: 38), una sublime máquina de ensueño (L'Isle, 1988: 107) o viviente obra de arte (L'Isle, 1988: 98) en la que imitando artificialmente la naturaleza de la mujer real conseguiría perfeccionarla. Nadie sabría diferenciar la ilusión de la realidad (L'Isle, 1988: 39), la forma artificial parecería más natural que la verdadera (L'Isle, 1988: 233), esta parecería una muñeca (L'Isle, 1988: 86) y, como numerosos cuadros y esculturas, mientras más fuera observada, más belleza sería percibida (L'Isle, 1988: 182). En un momento en que Lord Ewald duda sobre la propiedad del proyecto, puesto que sería subsanar la realidad con la ficción, Edison le convence apelando a que su vida ya es una comedia en sí misma (L'Isle, 1988: 162).

La novela se puede relacionar con la tradición romántica en la que se relataban historias sobre distintos cuerpos artificiales capaces de suplantar el cuerpo natural. Stoichita (2006: 252) la emparenta con los relatos de Hoffmann. Plassard (1992: 24, 314) repara en el desarrollo de la línea inaugurada por Hoffmann al desplazar la efigie de la esfera social a la privada convirtiéndola en objeto de juego amoroso. González Salvador (2009: 45) compara a Hadaly con la Olimpia de *El hombre de la arena*. Igual que ella representa el objeto amoroso que se convierte en la obsesión del ser humano. Incluso el carácter siniestro del cuerpo femenino artificial y la fatalidad de su atracción se podría comprobar en la Hadaly de L'Isle Adam, ya que al final de la novela Lord Ewald sacrifica su vida por intentar salvar a Hadaly de un naufragio.

A pesar de estos ingredientes, la efigie construida por Edison en la novela de L'Isle Adam se encuentra más cercana al espíritu ilustrado. En ella subyace un idealismo hegeliano (Pedraza, 1998: 24). Con su relato parece cantar el progreso y el positivismo dieciochesco que aspiraba a superar, reparar y dirigir la naturaleza mediante los avances científicos y técnicos. Frente al desengaño generalizado del Romanticismo respecto a la ciencia, parece apostar por el idealismo y el optimismo. Por ejemplo, en comparación con *Frankenstein o el moderno Prometeo*, con la que guarda notables coincidencias, sustituye la abyección y la imperfección por la atracción y la perfección. Considerando estos hechos, la novela de L'Isle Adam se podría considerar una de las obras de finales del siglo XIX que permiten la prolongación del optimismo cientificista del siglo XVIII durante las vanguardias históricas.

Algunos aspectos de la efigie propuesta por L'Isle Adam en su novela coinciden con los de Tadeusz Kantor. Ese es el caso, por ejemplo, de la confusión entre la copia y el original o la disolución de fronteras entre realidad y ficción a través del empleo de cuerpos artificiales. Sin embargo, parecen de mayor peso las diferencias entre el cuerpo artificial de uno y de otro. El optimismo cientificista de corte dieciochesco tan sólo puede apreciarse en el teatro de Kantor a través de sus efigies de tradición constructivista, con las que exhibió el gusto por la abstracción geométrica y el cientificismo mecanicista. En cambio, este tipo de efigies fueron empleadas minoritariamente por Kantor, entroncan directamente con las vanguardias históricas, a las que les debe su empleo, y con el siglo XVIII tan sólo entroncan indirectamente. Además, en las efigies que empleó mayoritariamente se puede reconocer aquellas características de las que precisamente renegó L'Isle Adam en boca de Edison: las efigies de Kantor se asientan sobre la pobreza de sus materiales y recursos, exhiben ostentosamente el sonido de sus materiales, su olor, sus sensaciones, sus sentimientos grotescos y son dignas de una galería de figuras de cera, como podría atribuirse a las efigies presentes en obras como *Las vigilias de Bonaventura* o *El Golem*.

El drama titulado *Axel* se ambienta en la Alemania de la primera mitad del siglo XIX en una atmósfera romántica repleta de cánticos en latín, ventanales, criptas, estatuas y antorchas que parecen animar las imágenes de los cuadros que funcionan como decorado (L'Isle, 2001: 63). Un conde llamado Axel se encuentra apartado de la civilización estudiando y custodiando un tesoro que le intentarán arrebatar. Abirached (1994: 176) interpreta este apartamiento en busca de la sabiduría y alejado de la tierra que produce espejismos como un símbolo del ideal del sueño y cataloga la obra de “teatro mental” por ser autosuficiente, no exhibirse más que a sí mismo y emplear la palabra, a la que se da suma importancia, como único material. El personaje de Ana, por su parte, se encuentra recluida en un claustro donde se convierte en el centro de atención por su sumisión, inteligencia y actitud misteriosa. Rechazará el mundo eclesiástico, morirá junto a Axel y, después de muertos sublimarán su amor como una elevación interior en el que se transforman en alma y abandonan el cuerpo como una corteza vacía (L'Isle, 2001: 219).

La contribución de la obra al *personaje efigie* consiste en la muñequización a la que son sometidos los personajes a través de tres vías que se corresponden con los tres tipos de muñequización propuestos para el análisis: la manipulación de su existencia por fuerzas superiores, la reducción de sus formas a un trazo y su comparación con estatuas,

mueritos y obras plásticas. En este sentido, la muñequización de los personajes se podría relacionar con la obra dramática de Kantor con más acierto que la efigie anteriormente abordada con los cuerpos artificiales del autor polaco.

La muñequización interna de los personajes se manifiesta a través de sus propias creencias expresadas en sus diálogos. Axel, por ejemplo, cree firmemente en el destino (L'Isle, 2001: 124), menciona los tentáculos de las circunstancias fatales a los que le gustaría hacer frente (L'Isle, 2001: 162) y habla de seres ocultos impersonales que influyen en la vida de los seres humanos (L'Isle, 2011: 173). Janus, el maestro que afirma que *“el universo sólo se prosterna ante las estatuas”* (L'Isle, 2001: 159), le invita a hacerse asceta como él y a espiritualizarse para dejar de ser un juguete (L'Isle, 2001: 165). Y Sor Laudation, la monja que intenta golpear a Sara cuando esta reniega de la vida eclesiástica, ve misteriosamente inmovilizado su brazo por una fuerza desconocida antes de llegar a golpearla (L'Isle, 2001: 48).

La concepción de los personajes reducidos a una forma esquemática se puede apreciar en la ausencia general de descripciones físicas de los personajes o en algunas acotaciones donde sus formas son radicalmente reducidas. En ellas, por ejemplo, Sara es descrita como una *“forma humana”* (L'Isle, 2001: 13) e inmóvil (L'Isle, 2001: 14) durante su enclaustramiento. Cuando expresa la negativa de formar parte de su orden las monjas huyen *“como sombras”* (L'Isle, 2001: 46). Del mismo modo, el soldado Hartwig llama “sombra” a Ukko, quien acepta el calificativo (L'Isle, 2001: 77). Y tanto Axel como el comendador Kaspar de Auersperg se reducen en su duelo a muerte a sombras (L'Isle, 2001: 152) y a *“dos fulgores estremecidos, encontrándose sin cesar y espejeantes”* (L'Isle, 2001: 151).

La muñequización externa de los personajes se hace patente en las numerosas ocasiones en los que son descritos con las propiedades típicas de la materia inerte. Desde el comienzo de la obra, las acotaciones insisten en la rigidez e inmovilidad corporal de Sara, cuyo rostro parece esculpido en piedra (L'Isle, 2001: 35). Cuando es encerrada en una mazmorra se queda muda y sin expresión y se mueve lenta y gélida (L'Isle, 2001: 52) con frialdad en los ojos (L'Isle, 2001: 53). Momentos antes de morir aparece con la palidez de la cera (L'Isle, 2001: 220). Y en distintas escenas, el resto de personajes repara en la palidez de su rostro (L'Isle, 2001: 175) y en su carácter sonambulo (L'Isle, 2001: 29).

Axel, que se llama a sí mismo “soñador” (L'Isle, 2001: 149). Como Sara, muestra una palidez en el rostro y una *“expresión misteriosa a fuerza de ser pensativa”* (L'Isle,

2001: 99). Y él mismo identifica su insomnio con el de Sara (L'Isle, 2001: 190). Pero más llamativa es la manera de morir del comendador cuando lucha contra él, girando sobre sí mismo y batiendo los brazos (L'Isle, 2001: 152), que podría recordar a una de las maneras más clásicas de morir que tienen los títeres de guante.

Finalmente, la concepción muñequizadora del personaje se podría percibir en las acotaciones que comparan determinados rasgos de los personajes con obras plásticas. Estas recaen en el personaje de Janus. En una acotación se dice de él que recuerda “*a esas efigies hieráticas o regias, en relieve en las antiquísimas medallas de los medas*” (L'Isle, 2001: 153-154). Y más adelante se dice que “*su barba castaña recuerda la de las figuras grabadas al buril en los bronce de Nínive*” (L'Isle, 2001: 154).

4.10.2. Personajes efigie antagonicos

El segundo tipo de *personaje efigie* modelado durante el simbolismo se podría corresponder con el calificativo de “antagónico” por nacer en evidente oposición al teatro naturalista, por exaltar lo irracional y artificial y por buscar fundamentalmente la provocación y la burla grotesca hacia los modelos imperantes. Ubú, de Alfred Jarry, es el personaje antagónico por anatonomasia. Después, partiendo de la tradición que él inició, se podrá reconocer el mismo tipo de personaje en algunas experiencias tanto del movimiento dadá como del surrealista. Para integrar a Ubú dentro del presente estudio, primero se abordarán algunas cuestiones sobre el origen de la obra y la concepción teatral general del autor. En segundo lugar, se aportarán algunas notas sobre su concepción del personaje. Y en tercer lugar, se indicarán tanto algunos tipos de efigie como algunos mecanismos de muñequización empleados en el diseño de Ubú, el personaje que atentó radicalmente contra el modelo realista de la época.

En origen, Ubú fue el resultado de la creación colectiva de unos jóvenes estudiantes en el Instituto de Rennes, entre los que se encontraban los hermanos Charles y Henri Morin, que pretendían parodiar a su profesor de Física. Con este objetivo escribieron en 1885 una obra titulada *Los polacos* (Bermúdez, 2005: 16-17, 33). En 1888 fue representada en casa de los Morin (Alique, 1980a: 336). Entre ese mismo año y el siguiente, el texto fue modificado por Alfred Jarry y Henri Morin. En 1890 pasó a representarse en la casa de los Jarry. Y, finalmente, concediendo la autoría definitiva a Jarry, fue publicada bajo el título *Ubú rey* en 1896 en el *Mercure de France* (Bermúdez, 2005: 34).

La identificación de la obra y su protagonista con Jarry no sólo se debe a una cuestión de reelaboración textual, apropiación del personaje, atribución final de la obra y desarrollo del mismo planteamiento y personaje a través de distintas obras como *Ubú en la colina*, *Ubú cornudo* o *Ubú encadenado*. También se debe a un curioso fenómeno que experimentó Jarry. En una especie de síndrome de Pippo, parece que Jarry asumió la personalidad del personaje imitando su acento, su forma de hablar, su locuacidad, sus expresiones verbales y sus gestos bruscos de muñeco hasta el punto de que la gente empezó a llamarle con el nombre de Ubú (Bermúdez, 2005: 10n, 18n, 40). Incluso hay noticia de que en alguna representación se maquilló la cara de blanco y pronunció un prólogo ante el público, transformándose en personaje dentro del marco dramático e iniciando una tradición vanguardista en la que el autor formaba parte del espectáculo en cierta manera (Sánchez, 2002: 63). Atendiendo a estos hechos, podría hablarse de una excepcional muñequización del autor, por la que pasa a formar parte de la ficción teatral y artificializa su presencia, comparable a la que practicaría Tadeusz Kantor por hallarse sobre el escenario durante el desarrollo de las representaciones abiertas al público.

Influenciado por L'Isle Adam, Lautremont (Alique, 1980b: 9) y Materlinck (Innes, 1995: 38; Jarry, 1980: 109; Sánchez, 2002: 63), entre otros, Jarry escribió una serie de textos teóricos que sirven como manifiesto de su concepción teatral. Entre ellos, por su relevancia para el estudio del *personaje efigie* se pueden destacar las cartas a Lugne-Poe de 1896 (Jarry, 1980: 98-101), donde vertió algunas reflexiones sobre el quehacer teatral, los artículos “De la inutilidad del teatro en el teatro” publicado en 1896 en el *Mercure de France* (Jarry, 1980: 102-109), “Doce argumentos sobre teatro” publicado en los *Dossiers Acénonètes du Collage de 'Pataphysique'* (Jarry, 1980: 109-114), “Cuestiones de teatro” aparecido en 1897 en *La Revue Blanche* (Jarry, 1980: 114-118) y la conferencia “Sobre los títeres” pronunciada en Bruselas 1902 (Jarry, 1980: 157-160). Atendiendo a estas fuentes se pueden sintetizar algunos de los aspectos tanto de su concepción escénica como de su particular concepción del personaje.

En estos textos Jarry defendió la necesidad de que los autores dramáticos escribieran para el teatro y no para la literatura (Jarry, 1980: 111), con la espectacularidad que esta idea implica. Además, expresó su oposición contra el naturalismo apostando por descubrir la falsedad de la representación y escandalizar con la deliberada destrucción de la ilusión (Jarry, 1980: 104), lo cual podría compararse con la técnica de la “no interpretación” de Kantor. De ahí que André Breton atribuyera a Jarry la diferenciación entre vida y arte (Alique, 1980b: 11), que Abirached viera en Ubú la inauguración del

divorcio entre la escena y el mundo (Abirached, 1994: 231) a través de una mimesis de las fuerzas más elementales y primitivas del ser humano que convierten a Ubú en un tótem (Abirached, 1994: 183) y que Lola Bermúdez (2005: 10) se refiera a su obra como el “*umbral del teatro contemporáneo*”.

La manera exacta de distanciar el teatro de la realidad y de conseguir su autonomía se llevó a cabo gracias a la aplicación de un principio titeresco por el que los elementos del drama se impregnaban de los rasgos más característicos del guiñol, incluyendo su carácter paródico, grotesco y burlesco. Jarry renegó abiertamente de los actores y su estrellazgo (Jarry, 1980: 113). Frente a ellos, elogió al títere por ser el único ser capaz de traducir al poeta sin traicionar sus pensamientos (Jarry, 1980: 160). Y Franc-Nohain le otorgó a su teatro la divisa de “estrellas del filamento”, lo cual acogió el autor con sumo agrado (Jarry, 1980: 157).

La influencia del teatro de guiñol se manifestó especialmente en el espacio y en el personaje. Representó el lugar de la acción como en el teatro de guiñol; es decir, con un fondo liso y uniforme y con un cartel que indicara la ubicación ficticia colgado por un personaje (Jarry, 1980: 98-99). Exhibió el reverso de los decorados (Jarry, 1980: 104-105) en una evidente provocación contra la ilusión naturalista. Y niveló jerárquicamente al actor con el decorado, haciendo que formara parte de este (Plassard, 1992: 41) y que incluso le sustituyera como en el caso, por ejemplo, en el que un actor ejercía de puerta practicable (Bermúdez, 2005: 61).

Las formas guiñolescas fueron principalmente adoptadas por Jarry por cuanto empleó máscaras para cubrir el rostro de los actores, recurrió a una expresión muñequizadora y artificializó la voz. El autor afirmaba sobre el empleo de máscaras con una intención simbólica:

En mi opinión, el actor debería incorporar su cabeza, mediante una máscara que la encierre, la efigie del personaje, la cual no tendrá, como en la Antigüedad, apariencia de tristeza o de alegría –que, en definitiva, no son caracteres–, sino la correspondiente al verdadero carácter del personaje: el Avaro, el Indeciso, el Codicioso que amontona fechorías, etc. Una vez conseguido el carácter perenne del personaje por mediación de la máscara (...) (Jarry, 1980: 105).

En cuanto al gesto del personaje, entendió que las formas más simples y estereotipadas, dentro de un inventario cerrado y reducido, resultaban suficientes para la

expresión por ser fácil e inmediatamente reconocibles por el público, como demuestra el repertorio del guiñol. “*Ejemplo de gesto universal: la marioneta testimonia estupor con un violento retroceso y choque del cráneo contra los bastidores*”, sentenciaba (Jarry, 1980: 107). Y en relación tanto con el empleo de la máscara como con la reducción de la expresión afirmó buscar la deformación externa de los personajes de acuerdo con sus vicios y defectos interiores y entender lo cómico “*en el sentido macabro de un clown inglés o de una danza de la muerte*” (Jarry, 1980: 116).

Respecto a la voz del personaje, como en el teatro de guiñol, proponía una artificialización por la que se apreciara la dimensión ficticia de la actuación sin pretensión alguna de ilusión:

una voz especial -la voz de su personaje-, como si la cavidad bucal de la máscara no estuviera emitiendo más que lo que ella misma diría en el caso de que sus labios fueran flexibles. Aunque más vale que no lo sean y que el recitado resulte monótono a lo largo de toda la pieza (Jarry, 1980: 107).

Más tarde retomó las mismas ideas sobre la voz del personaje pero aumentó su radicalidad pasando de la artificialidad y la monotonía del texto dicho a la deformación completamente muñequizada:

El mirlitón –ese instrumento de Polichinela que se prolonga en forma de tubo de muérgano- nos parece el órgano vocal más congruente con el teatro de marionetas. Como se sabe, los héroes de Esquilo declamaban con ayuda de bocinas. ¿Acaso eran otra cosa que marionetas recreadas por medio de coturnos? El mirlitón tiene el sonido de un fonógrafo que resucita grabaciones del pasado: sin duda alguna, aquellas en que están registrados los alegres e impercederos recuerdos de la infancia, cuando nos llevaban a ver guiñol (Jarry, 1980: 160).

El estreno oficial de *Ubú rey*, de Alfred Jarry, tuvo lugar en el teatro de l’OEuvre en 1896. En una carta a Lugne-Poe, el autor reconocía haber querido escribir un guiñol (Jarry, 1980: 98). En este primer montaje recurrió a máscaras con las que los actores se impersonalizaban y ofrecían “*el hombre interior y el alma de las grandes marionetas*” (Jarry, 1980: 24), en cuyo diseño intervinieron, junto al de los decorados, Pierre Bonnard y Toulouse Lautrec, entre otros (Alique, 1980a: 338). Ubú, el protagonista, contó con una tripa artificial de cartón y mimbre (Jarry, 1980: 101). El caballo de Ubú

fue representado en forma de busto equino de cartón que el protagonista se colgaba del cuello a la manera del antiguo teatro inglés (Jarry, 1980: 98), pero en otras escenas aparecía como un enorme caballo construido en madera y dotado de unas ruedecitas para su desplazamiento (Jarry, 1980: 34, 69). Y el coro de nobles, magistrados y financistas fue representado mediante maniqués de sastre de tamaño natural (Kunicka, 2008: 30; Plassard, 1992: 45). Su reestreno dos años más tarde en el teatro Des Pantins se llevó a cabo enteramente por títeres (Kunicka, 2008: 31).

Aunque la efigie sólo funcionara, en origen, de manera parcial para representar rostros, tripas, animales y grupos de personajes, el guiñol funcionó como principio general de la pieza, en coherencia con los planteamientos del autor, y los personajes fueron intensamente muñequizados. Por esta razón, Yeats declaró sobre el estreno de la obra que los actores representaron muñecas, juguetes y marionetas (Bermúdez, 2005: 51) y numerosos críticos compararon al protagonista con Polichinelina y Punch (Alique, 1980: 10).

Dicho planteamiento se puede comprobar de manera especialmente evidente en la prefiguración espectacular que contiene el texto. Así, Ubú le llama a su esposa “tarasca” (Jarry, 1980: 89), que era el carro móvil, típicamente medieval, en el que se mezclaban las formas de animal fabuloso con las del cuerpo de una mujer y sobre el que se exhibían distintas esculturas y autómatas en las procesiones. A otro personaje le dice que tiene más corcho sobre los hombros que cerebro (Jarry, 1980: 75). Y en contrapartida, Madre Ubú le llama “monigote” (Jarry, 1980: 70) y “Polichinela” (Jarry, 1980: 87).

La muñequización interna del personaje, principalmente Ubú, se puede apreciar en los comentarios que ha generado la lectura de sus aventuras. Didier Plassard (1992: 39), por ejemplo, ha entendido que se convierte en títere por ponerse en manos de una fuerza invisible que, en su caso, se corresponde con el instinto. Y Lola Bermúdez considera que es un ser “inhumano” por su grosería, su materialidad y la intensificación de su dimensión física (Bermúdez, 2005: 43), le ha calificado de “*máscara sin psicología*” (Bermúdez, 2005: 17) y de “*marioneta grotesca encadenada a la consecución o instalación glotona en el poder*” (Bermúdez, 2005: 14). Una clase de muñequización tipificadora se podría reconocer en el empleo de máscaras, en la representación impersonal de los nobles y aristócratas en forma de maniqués amontonados entre sí o, como afirma Didier Plassard (1992: 43), en la cantidad de personajes que rodean a Ubú y de los que no se ofrece ningún rasgo psicológico por pequeño que pudiera ser.

En cambio, donde más se puede apreciar la muñequización del personaje es en su dimensión externa o corporal, en la que se adoptaron fielemente los recursos expresivos del guiñol. Esta razón es la que conduce a Plassard (1992: 45) a afirmar que a diferencia de otros simbolistas, como Maeterlinck, Jarry dio el paso de una muñequización metafórica a otra efectiva y material. Entre los elementos del vestuario de Ubú se incluyó un sombrero hongo sobre el que se debía colocar la corona (Jarry, 1980: 32). Los personajes muertos que regresan a la vida le entregan a Brugelao una espada gigantesca (Jarry, 1980: 52), que junto a las grandes dimensiones del caballo de Ubú hecho en madera podría considerarse el recurso del guiñol basado en la desproporción de escala entre los personajes y sus accesorios con la intención de resaltar a estos. Gestualmente, Ubú expresa tener una idea dándose un manotazo en la frente (Jarry, 1980: 41) y el agradecimiento lanzándose sobre otro personaje para besarlo (Jarry, 1980: 42), combina los golpes contra sus contrincantes con insultos (Jarry, 1980: 93), otros personajes sueñan que les golpea con su maza (Jarry, 1980: 47), la cual podría recordar a la cachiporra de los guiñoles tradicionales, para desaparecer gira sobre sí mismo, que es uno de las posibilidades clásicas del guiñol, y cae provocando un efecto cómico (Jarry, 1980: 44-45) y Bugrelao derriba a sus contrincantes haciendo un molinete con la espada (Jarry, 1980: 50).

En la dimensión del movimiento son muy similares los mecanismos de muñequización que se pueden reconocer prefigurados en el texto, por evocar las formas típicas del guiñol. Así, Ubú propone una carrera a varios personajes que se atropellan y crean un confuso tumulto y griterío (Jarry, 1980: 55). Ubú protagoniza una persecución en la que intenta atrapar a Madre Ubú (Jarry, 1980: 57). Y el mismo arroja a los nobles, uno a uno y en una estructura repetitiva, por una trampa a la que tiene que saltar (Jarry, 1980: 58-59).

4.11. Las vanguardias históricas

Con el nombre de “vanguardias históricas” se conocen todos aquellos movimientos que surgieron en el primer tercio del siglo XX y que renovaron radicalmente los planteamientos artísticos establecidos hasta entonces. Partieron de los postulados del Romanticismo y del Simbolismo. Del primero tomó numerosos aspectos como la libertad, la subjetividad o el tratamiento de lo científicista y del segundo otros aspectos como la reacción contra el realismo y el naturalismo, ya fuera en su vertiente hermética

o antagónica, y la búsqueda de una autonomía artística. Aunque el *personaje efígie* emerge en toda época mecanicista e industrial, como afirma Plassard (1992: 15) es un elemento específico y definitorio de esta época por la eclosión que experimentó.

Kantor estableció cuatro etapas históricas en la evolución del cuerpo artificial en el manifiesto de *El teatro de la muerte*. De acuerdo con su visión personal, las vanguardias históricas supusieron después del Romanticismo una segunda y tercera fase de desarrollo. La primera de ellas exaltó al hombre artificial, se definió por un afán de homogeneidad entre el hombre y el medio artístico y fue representado por Craig, la abstracción y el constructivismo. La segunda de ellas recurrió a la introducción de la realidad previa en la obra de arte, se preocupó por la heterogeneidad y fue representada por movimientos como el dadá o el *happening*. Cada una de ellas se podría corresponder con una de las oleadas vanguardistas que han señalado los estudios tradicionales. La primera etapa a la que se refiere Kantor podría equivaler a la primera oleada, entre 1905 y 1910, en la que surgieron los movimientos pioneros tales como el expresionismo, el cubismo o el futurismo. La segunda etapa interpretada por Kantor podría identificarse con la segunda oleada, entre 1910 y 1930, donde surgieron movimientos continuadores de los anteriores como el dadá o el surrealismo. Una tercera etapa podría ser la formada a partir de los años 30, en los que entraron en decadencia todos aquellos movimientos.

Las causas que pueden explicar la definitiva época de esplendor que supusieron las vanguardias históricas para el *personaje efígie* son principalmente de orden histórico y artístico. Históricamente, las dos guerras mundiales impusieron la desconfianza ante al ser humano y la realidad derribando el concepto representacional del arte. De ahí que buscaran otros modelos artísticos que escaparan a la naturaleza. Al mismo tiempo, los avances técnicos y científicos, en los que se percibieron cualidades superiores a las del ser humano, aportaron el modelo con el que sustituir al ser humano.

Artísticamente, el rechazo del modelo representacional y la renuncia a la realidad humana condujeron a una intensificación del trabajo físico y rítmico por encima del psicológico y verbal. En la centuria anterior, este fenómeno ya había sido introducido por pensadores como Nietzsche o Wagner. Pero no fue hasta principios del siglo XX cuando cobró la fuerza y el impulso necesarios para configurar una tendencia general. Dalcroze, que utilizó el ritmo como base para sus espectáculos o Meyerhold, con su teoría de la biomecánica, fueron dos creadores que podrían ejemplificar el nuevo estilo dramático de la época. El último de ellos apostó por una dicción fría, distanciada y

monótona comparable con las gotas de agua que caen lentamente sobre un fondo y un trabajo actoral que partiera de lo externo y lo corporal. Entre el simbolismo y el constructivismo integró su presencia en el espacio, hizo que adoptara poses estatuarias, que llevara a cabo sus gestos y movimientos con la plasticidad del circo, que aplicara técnicas de retablo por las que se actúa de frente en el proscenio y uniformó a sus actores. Kantor homenajeó su figura y labor en *Mañana será mi cumpleaños* y la crítica se ha encargado de comparar el trabajo de uno con otro.

La búsqueda de una autonomía artística estableció de manera decisiva una nueva sensibilidad del personaje que le alejaba de los modelos naturalistas. El concepto de “reteatralización” propuesto por George Fuchs en 1909 o Pérez de Ayala en 1915, y el de “deshumanización” propuesto por Ortega y Gasset en 1925 describían este espíritu en la dimensión general del teatro. El concepto de “supermarioneta” propuesto por Craig, que todavía hundía sus raíces en el Simbolismo pero que se convirtió en esta época en un importante eje de reflexión, da cuenta de la pretensión de la época en la aplicación de la autonomía, en concreto, al personaje.

Los espectáculos de circo, cabaret, variedades y *music-hall* de principios de siglo XX se pusieron en boga. Además de incrementar el trabajo físico, mecanizaron el cuerpo del actor, con la consecuente muñequización (Plassard, 1992: 79, 82), y favorecieron el intercambio entre distintas artes. La imitación de estas manifestaciones por parte del teatro conllevó en él la misma muñequización del personaje.

De la misma manera, escenógrafos, artistas plásticos, literarios y escénicos colaboraron entre sí para crear espectáculos de arte total. Algunos de ellos pertenecieron al llamado “teatro de los pintores”. Y el teatro de títeres fue recuperado por vía culta e incorporado al teatro canónico. Entre unas manifestaciones y otras se transfirieron sus cualidades y el personaje fue reemplazado por una efigie o pasó a reproducir su misma plasticidad.

Por todas estas razones, que se superpusieron de manera simultánea en las creaciones escénicas del primer tercio del siglo XX, el *personaje efigie* encontró la atmósfera más propicia para su desarrollo. Las direcciones del fenómeno se multiplicaron y dieron lugar a múltiples e incontables experiencias. Por ejemplo, el polaco Leon Schiller, en su proyecto de teatro monumental aplicó una estilización gestual y un coro hierático y escultórico basado en los modelos griegos (Sánchez, 1999: 363n). Vajtangov muñequizó a sus personajes como consecuencia de la aplicación de las teorías de Meyerhold (Sánchez, 1999: 318n). Foregger ideó un método de entrenamiento actoral

basado en la mecanización posteriormente aplicado en *Danzas mecánicas* (Sánchez, 1999: 340). Kiesler, que utilizó al hombre en calidad de elemento plástico y formuló el concepto de “actor electromecánico” (Sánchez, 1999: 163).

Unas experiencias se alejaron del referente constante de la presente investigación, que es el *personaje efigie* en el teatro de Tadeusz Kantor, demostrando el amplio abanico de sus posibilidades y realizaciones concretas. Pero muchas otras coincidieron con la propuesta particular del autor polaco. Ese es el caso de Valle-Inclán, cuya similitud con Kantor ya fue apuntada por críticos como Jaime Siles (2002), quien reparó principalmente en el rechazo de la medida, la norma y la tendencia al exceso. Al parentesco entre ambos autores, además, se le podría añadir la muñequización del personaje, que en el autor español se manifestaba como un recurso más dentro de la técnica general del esperpento, a través de gestos, movimientos, onomatopeyas y comparaciones. Incluso combinó el empleo de actores con títeres como hizo Kantor. En *Los cuernos de don Friolera* (1925) se pueden apreciar algunas similitudes más entre ambos autores. El Fantoche y la Moña, guiñoles en mano del Bululú, encarnaban los dobles inertes de Don Friolera y Doña Loreta. El personaje de Don Estrafalario, voz ideológica del autor, elogiaba la representación de estos muñecos, “*ese tabanque de muñecos sobre la espalda de un viejo prosero, para mí, es más sugestivo que todo el retórico teatro español*”, se identifica con su estilo y lo expresaba mediante las nociones de “superación” y “muerte” (Valle, 2002: 130), como años más tarde haría Kantor: “*Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos*” (Valle, 2002: 126).

Partiendo de la imposibilidad de sistematizar, de sintetizar e incluso de mencionar las principales manifestaciones del *personaje efigie* durante las vanguardias históricas, por la cantidad de manifestaciones y diferencias que se produjeron en esta época, se intentará hacer una breve y esquemática selección de algunas de ellas que, al menos, ayuden a trazar un panorama general y atender a las cuestiones más relevantes para la comprensión del fenómeno en el teatro de Tadeusz Kantor. Primero se hará un recorrido por los principales movimientos de vanguardias apuntando algunas de sus aportaciones al *personaje efigie*. Se dispondrán en orden cronológico en la medida de lo posible y junto a ellos se incorporarán algunas experiencias concretas, por su representatividad e importancia, como los ballets rusos y los ballets suecos o las que sucedieron en el marco de la Bauhaus. Junto al surrealismo se abordarán las aportaciones de Antonin Artaud por haber salido de sus filas y haber mantenido cierta relación. Y finalmente se

dedicarán dos subapartados a tres mecanismos de muñequización transversales a varios movimientos de vanguardia que incidieron de manera especialmente relevante en Kantor: la simultaneidad de planos espaciotemporales, la repetición y la fragmentación.

4.11.1. *El expresionismo*

El expresionismo, que desde 1905 intentó recomponer la visión interna del artista como a través de un espejo deformante para comunicar más allá de la aparente realidad, fue el primer movimiento que emprendió eficazmente el empleo del *personaje efigie* con una intención metafísica. Como consecuencia directa de la Primera Guerra Mundial, sustituyó las acciones teatrales inspiradas en la realidad por acciones simbólico-anímicas, el discurso verbal por el habla telegráfica, de resonancias rituales (Innes, 1995: 53; Lehmann, 2013: 114), y las relaciones causales por otras basadas en la casualidad (Fischer-Lichte, 1999: 479). Rompió las normas clásicas de unidad, proporción y equilibrio y en lugar del objetivo de la reproducción podría percibirse un reflejo del mundo interior, de la imaginación y del sueño.

Bobes-Naves (1997: 328) señala que el personaje del expresionismo es una reacción agresiva y violenta contra la seguridad de aquellos dramaturgos que creían construir sus personajes como seres inequívocos y perfectos. En lugar de parecer seres tomados de la realidad, como señala Innes (1995: 83), parecen estar extraídos del sueño del dramaturgo. Tal vez por esa irrealidad e imaginación proyectada hacia el exterior se recurriera al uso preferente de la máscara. Con ella, los actores encarnaban al personaje formando parte de una dimensión imaginaria e interior, exageraba sus rasgos con la intención de expresar más allá de lo permitido por la naturaleza del ser humano y resaltaba las cualidades plásticas de la interpretación. La herencia romántica de las efigies expresionistas podría analizarse con el retrato familiar que se hizo Solana junto a dos muñecas para expresar el conflicto entre creador y criatura (Pedraza, 1998: 135, 185). Como analiza Plassard (1992: 252) la diferencia entre las efigies del expresionismo y otras vanguardias reside principalmente en su carácter apocalíptico, irracional, perverso y siniestro frente al utópico, racional y maravilloso de otros movimientos.

Los mecanismos de muñequización aplicados al personaje expresionista fueron muy numerosos y estuvieron generalizados en la práctica totalidad del movimiento. Fischer-Lichte (1999: 482-484) observa que la concepción del personaje como un ente abstracto

se expresó mediante el empleo de nombres genéricos, la tipificación del personaje y su despersonalización. En ello podría reconocerse una muñequización del segundo tipo. Entre las creaciones de Reinhardt, en concreto, figuraron largas hileras de actores vestidos de negro y con los rostros pintados de blanco (Innes, 1995: 48). Además recurrió a la inclusión del personaje en un espacio neutro con una luz fija y cenital para que, del mismo modo, aumentaran su plasticidad e intensificaran su artificialidad. Y por parte de los estudiosos se ha apuntado la tendencia general del movimiento a codificar los gestos de los personajes de manera abstracta, atribuyéndole un significado a cada uno de ellos, quizá inspirándose en el retrato de las Pasiones alemanas, de manera ritual y estereotipada que se escapa a las leyes de la cotidianidad (Innes, 1995: 23, 58-59, 102).

La deuda de Kantor con estos recursos del expresionismo se puede observar en sus obras y, fiel a la paradoja vanguardista por la que se negaba a sí misma, en el momento en el que afirmaba: *“Estoy en contra del expresionismo porque en el fondo soy expresionista. Sé que el expresionismo llevado a sus últimas consecuencias conduce al fin del arte”* (Bablet, 1986: 8). Tal vez rehuyera de la máscara expresionista, pero en su lugar recurrió a un maquillaje, a un uso de la palabra y a una gestualidad que por su exageración y artificialidad recuerdan inevitablemente a la poética de la efigie expresionista. Además, recurrió a idénticas escenas neutras con luz fija y cenital y a la misma recreación de la atmósfera del sueño.

4.11.2. El cubismo

El cubismo, desde 1907, persiguió la descomposición de las formas en planos geométricos diseminados por el espacio. Sus aportaciones al *personaje efigie* se debieron principalmente al ataque que acometió contra el realismo y su sustitución por una concepción del arte puramente plástica. Para llevar a cabo la cosificación y la plasticidad del personaje, a menudo se tomaron modelos artificiales para la representación del ser humano. Apollinaire, por ejemplo, en *Los pintores cubistas* (1913), valoró las muñecas de los bazares como obras artísticas de origen popular que representaban a la humanidad de la época y eran construidas a través de un sentimiento semejante al de otros artistas de mayor prestigio (Ródenas, 2007: 73-74).

Aplicando los principios del cubismo al personaje se obtuvo como resultado una muñequización a través del vestuario que, basado en formas geométricas, fundía al actor

con el objeto. Es muy posible que no diera frutos y ejemplos de *personajes efígie* que puedan adscribirse a sus filas exclusivamente. Pero entre otros movimientos teatrales como el futurista o el constructivista, y otras expresiones como las generadas por los ballets rusos o la Bauhaus es frecuente hallar las huellas del cubismo sobre el diseño de los personajes.

Tal vez *Los pechos de Tiresias*, de Apollinaire, sirva como ejemplo de una poética de la efígie cubista, aunque la inclasificabilidad de la pieza podría cuestionarlo. Aun así, podría servir para ejemplificar un caso más de efígies y muñequización del personaje. Didier Plassard interpreta la obra como una continuación directa de la efígie antagónica propuesta por Jarry para atentar contra los modelos naturalistas. Además señala algunos mecanismos de muñequización presentes en la obra como la desproporción de escalas, los objetos que descienden colgados de hilos, la transformación de los actores en personajes a la vista del público (Plassard, 1992: 120) o el rostro liso y pulido del flautista cuyo instrumento sobresale del lugar donde debería ir su boca (Plassard, 1992: 280). Abirached (1994: 310) añade a estos mecanismos de muñequización los pechos de plástico que se superponen al cuerpo de los actores. Y ambos estudiosos coinciden en la idea de que la obra se aleja del futurismo por hacer retornar con el teatro las fuerzas primitivas que anteceden a la era de la razón (Abirached, 1994: 310; Plassard, 1992: 121).

Kantor no reparó a través de sus reflexiones en su relación directa con el cubismo. En cambio puede reconocerse indirectamente por cuanto mencionó su deuda con el futurismo, el dadismo, el surrealismo o el constructivismo, movimientos que partieron en cierta medida del cubismo, heredando múltiples facetas suyas. En los cuerpos artificiales empleados por Kantor en sus primeras obras, como en *El retorno de Ulises*, *Balladyna* o *La máquina del amor y de la muerte*, donde retomó los principios de sus primeros años de creación artísticas, se puede reconocer la influencia del cubismo en la reducción de los cuerpos a formas abstractas y geométricas donde sólo se desarrollaban dos dimensiones. Además, es posible que el biobjeto y lo que se llamará “maniquí parcial dependiente”, que consistía en la representación plástica de una parte de la anatomía del actor a cuya corporalidad se superponía, hundan sus raíces en las experiencias de Apollinaire, donde los pechos artificiales o la flauta se unían al cuerpo del actor como una especie de prótesis.

Además, el cubismo fue la primera corriente que exaltó los materiales vulgares e introdujo la realidad exterior en la obra de arte, como después desarrollarían el

dadaísmo y Kantor, quienes considerarían el maniquí una construcción industrial que descontextualizada puede convertirse en obra de arte.

4.11.3. *El futurismo*

Las aportaciones del futurismo, desde 1909, a la poética de la efigie fueron muy numerosas. Su canto al progreso, a la ciencia y a los avances tecnológicos llevó a utilizar la máquina como una metáfora de la modernidad (Plassard, 1992: 64) y reactivó la imaginación romántica por reflejar las mutaciones del cuerpo humano con las de la tecnología (Plassard, 1992: 72). Emparentada con los autómatas del siglo anterior por cuanto suponían una mecanización extrema del ser humano (Plassard, 1992: 313), la imagen del robot fue la mayor aportación del futurismo a la tipología de la efigie. Estas máquinas futuristas capaces de reemplazar por completo al ser humano fueron prefiguradas y anunciadas por autores como Claude Autant-Lara, quien concibió un “decorado sintético” en el que integró personajes desindividualizados y reducidos a siluetas geométricas que recuerdan inevitablemente a los robots o por Marinetti con su *Muñecas eléctricas* (Plassard, 1992: 71). Pero no fue hasta la escritura de *R.U.R.* en 1920, de Karol Čapek, cuando se documentó por vez primera el nombre y la imagen del robot tal como se entiende hoy en día (Plassard, 1992: 316).

La revalorización del teatro de títeres dentro del futurismo resulta también significativa en el desarrollo de los *personajes efigie* dentro de su marco. El crítico y músico Vitorio Podrecca fundó en Italia en 1914 el Teatro dei Piccoli con la colaboración de artistas como Tita Rufo o el futurista italiano Prampollini. La complejidad de sus representaciones captó la atención de una importante cantidad de artistas de la época, influyó en personalidades como Valle-Inclán, al que se mencionó anteriormente por la similitud de sus planteamientos con Kantor, representaron desde óperas cómicas y escenas de *music-hall* hasta espectáculos de circo o ballets futuristas y mantuvieron sus giras por toda Europa hasta la llegada de los años 30 (Caro Baroja: 1987, 122; Lista, 2000: 170; Plassard, 1992: 197). En Rusia surgieron nuevas generaciones de marionetistas como Obraztsov (Plassard, 1991: 9), entre 1915 y 1916 destacó el “Teatro de los pequeños cómicos de madera”, organizado por Julia Sazanova y con la colaboración de grandes personalidades como Sergi Diaguilev y quizás fueran los primeros en dar lugar a una efigie andrógina (Pedraza, 1998: 185). En un paso más allá del teatro de títeres, los objetos menos antropomórficos y más industriales ocuparon

el lugar del actor y anunciaron el actual teatro de objetos, como se puede apreciar en *El teatrino del amor*, de Marinetti (2008: 61), donde dichos objetos simbolizaron el amor efímero.

La muñequización del personaje se originó por la interferencia entre los cuerpos artificiales que exaltaban la mecanización de la época y el cuerpo natural del actor. Así lo demuestran nociones como la de “actores-gas” de Prampolini, la de “actor electromecánico” de Kiesler (Sánchez, 1999:163) o la estética industrial y mecánica de los personajes, alejados del maniquí y próximos al robot mediante la gestualidad, el movimiento y el vestuario en obras como *Danzas mecánicas* (1923), de Nikolái Foregger (Sánchez, 1999: 340) o *Ballet mecánico futurista* (1922), a cargo de Paladini y Pannaggi.

Dentro del futurismo ruso, y no con pocas relaciones con el constructivismo, que fue la estética predominante de la Rusia de los años 20, se desarrolló el teatro de masas. Este se alimentó de formas como el circo, el teatro de títeres o el carnaval y se definió por la agrupación masiva de personas, tanto actores como públicos, para formar un único cuerpo grotesco y regenerador de la colectividad que cantara los nuevos tiempos. Ejemplos de esta práctica podrían ser *Victoria sobre el sol*, de 1913, que vino a ser una ópera cubo-futurista con una compleja arquitectura, o *La toma del Palacio de Invierno*, de 1920 (Bowlt, 2000: 223, 229- 232; Márquez, 2002: 299-301, 313). Su importancia para el *personaje efígie* reside en la creación de un masa corporal, formada por varios individuos, que funciona al unísono y que se podría entender como un especial mecanismo de muñequización.

Didier Plassard (1992: 66-67) enumera una serie de rasgos comunes a la estética futurista del personaje y que repercutieron en su muñequización: la tipificación, la confusión entre lo animado y lo inanimado, la repetición, los gestos fragmentarios y cinematográficos y la plasticidad en el vestuario por su cromatismo irreal y fantástico, al que Lista (2000: 166) añade la textura del mismo.

Todos estos ejemplos representan *personajes efígie* que parten de planteamientos similares a los de Kantor. Sobre todo por su estética podrían ser comparados con los cuerpos artificiales que empleó durante sus primeros años de creación, de resonancias cubofuturistas y constructivistas. Pero difieren de los de este por su apariencia más estilizada, artificial, maquinista y tecnológica por lo que apenas podrían ser comparables con el resto de efigies que empleó el autor polaco a partir de, por ejemplo, *La clase muerta*.

4.11.4. *Los Ballets rusos y suecos*

Una de las manifestaciones más representativas de las vanguardias históricas fueron los denominados “ballets rusos”. Estos consistieron en un espectáculo multidisciplinar, fruto de la colaboración entre artistas de distintas ramas, que daba forma al concepto wagneriano de arte total. A través de una compleja puesta en escena desplegaban una obra basada en el decorado, la luz, el color, la forma, la música, la danza y el movimiento, donde los actores renunciaban a la palabra y a la psicología en beneficio de una concepción plástica de la escena basada en el maquillaje, la máscara, el traje, el gesto y la interacción con el espacio, en busca de cromatismos, volúmenes y líneas de fuerza. Su importancia no radica sólo en la labor de difusión de las vanguardias que ejerció en un público amplio, sino también en el diseño de una nueva concepción del personaje teatral.

A pesar de ser denominados “ballets rusos” por su exotismo e influencia oriental, surgieron en París en el año 1909. En ellos colaboraron pintores como Gris, Picasso, Miró o Matisse y se popularizaron en Europa durante la década de los años 20. Un ejemplo fue *El sol de la noche*, dirigido por Diaghilev y con coreografía de Leónide Masine en 1915 adoptó una estética cubofuturista y deshumanizó la figura humana adaptándola a la apariencia de la sociedad industrial (Márquez, 2002: 253). O los distintos espectáculos en los que participó Depero con sus diseños, convencido de la necesidad de los autómatas para multiplicar a los personajes en sus diferentes dimensiones (Plassard, 1992: 320). Entre sus espectáculos se puede destacar *El canto del ruiseñor* de Stravinsky, en 1916, donde transformó a los bailarines en auténticos autómatas, o *Ballets plásticos*, para el Teatro dei Piccoli en 1918, donde sustituyó a los actores por figuras geométricas de madera fuertemente coloreadas que se movían mecánicamente a un ritmo futurista (Lista, 2000: 33) y que para Craig no merecían el nombre de títeres sino el de juguetes (Cristini, 2013: 75).

Otro de ellos fue *Parade*, de Apollinaire, Cocteau y Bakst, estrenado en 1917 en París con música de Satie y diseños de Picasso, quizás haya sido uno de los ballets rusos más comentados por su representatividad. La trama consistía en el anuncio de un espectáculo de barraca de feria, en el exterior de la misma (Márquez, 2002: 263). La muñequización de los personajes dependió principalmente del vestuario, que consistió en grandes construcciones plásticas en cuyo interior se introducía el actor condicionando su movimiento. Esto puede apreciarse en los dos managers diseñados

por Picasso, a los que Cocteau calificó despectivamente de “hombres-decorado” (Márquez, 2002: 269; Ocaña, 2000: 48). El manager francés tenía representado plásticamente una parte del cuerpo, que se acoplaba al del actor dejándose descubierto por el frente, y la cabeza, que ocultaba completamente la del actor y se descomponía de acuerdo con los principios del cubismo analítico en varios planos de manera simultánea y sin profundidad. El actor, además de transportar con su cuerpo esta gran estructura, portaba en las manos el símbolo del bastón y de la pipa. El manager americano, por su parte, transportaba la estructura del mismo modo con su cuerpo, aunque sólo le cubría desde los hombros a la cabeza. A diferencia de la del francés no representaba un cuerpo humano, sino que reproducía una superposición de planos, de acuerdo con el cubismo sintético, en los que convivían simultáneamente una ciudad, con sus distintos edificios y banderas, y un rostro humano aislado a un lateral de la estructura, todo ello coronado con una chistera. En las manos, portaba una especie de megáfono y unos papeles (Ocaña, 2000: 49). El primero de ellos resultó elegante y el segundo grotesco (Márquez, 2002: 270).

Después vendrían *Pulcinella*, de 1920, que en plena Guerra Mundial presentó a los personajes de la *commedia dell'arte* con vestuarios de Picasso (Márquez, 2002: 255). *Las danzas mecánicas*, de Foregger, en 1923, transformaron a una mujer en una sierra por ser agarrada y manipulada por dos hombres que la balanceaban con movimientos curvos al ritmo de ciertos efectos sonoros (Márquez, 2002: 316). O *Máquina tipográfica*, de Balla y otros futuristas, reproducía los ritmos mecánicos de la imprenta y los doce personajes se compenetraban como si fueran los distintos engranajes de una máquina en movimiento (Lista, 2000: 168).

Los ballets suecos surgieron a imitación de los anteriores en París, a partir de 1920, aunque resultaron más experimentales y arriesgados y tuvieron una vida más corta, extinguiéndose en 1925. En ellos colaboraron artistas como Chirico, Picabia, Léger y Rolf de Maré. Entre los espectáculos que desarrollaron se puede destacar *Skating Rink*, de 1921, que se inspiró en Chaplin por la geometrización del movimiento y buscó la creación de masas corporales entre los bailarines; *La creación del mundo*, de 1923, con figuras cubofuturistas inspiradas en la escultura africana primitiva; y *Ballet mecánico*, de Fernand Léger, en 1924, donde además de convertir a los bailarines en una masa convirtió sus cuerpos en una escultura (Paz, 2000: 30-32).

El último autor mencionado, Fernand Léger, además de igualar al actor con el resto de elementos escénicos, dotarle de movimientos mecánicos e igualarlo con distintas

formas de títere, como demuestran sus ballets suecos (Greco, 2007: 227), aportó interesantes teorías para el objeto de estudio de la presente investigación. Así, por ejemplo, consideró al actor un objeto, concibió su rostro como una máscara defendiendo su inmovilidad y rigidez para no enturbiar el estado lírico ni la unidad con el decorado (Sánchez, 1999: 144-145).

4.11.5. *El dadá*

Al dadaísmo, desde 1916, se le debe el asentamiento de objetos industriales descontextualizados en el interior de la obra artística, denominados *ready-mades* por Marcel Duchamp. El maniquí, rescatado del uso industrial o comercial y utilizado como obra artística, se incluye dentro de esta categoría. Así lo utilizarían posteriormente el surrealismo, el pop-art y el arte contemporáneo, donde Mike Kelley se refiere al “arte del maniquí” para adscribir las obras de Cindy Sherman o los hermanos Chapman (Greco, 2007: 119). Por tanto, su importancia en la historia del *personaje efigie* se centra en la introducción del maniquí comercial e industrial en la esfera del arte.

La I Feria Dadá, celebrada en Berlín durante 1920, exhibió maniqués como *El arcángel prusiano*, de John Heartfield y Rudolf Schlichter, que representaba a un individuo con cara de cerdo y uniforme militar (Greco, 2010: 142). Y el mismo Duchamp, desde 1944 a 1966, estuvo trabajando en su obra póstuma *Étant donnés*. Esta consistía en una instalación a través de la que podía observarse un maniquí femenino desnudo, tumbado y con las piernas abiertas. El medio de observación implicaba un voyeurismo inevitable cuya contemplación despertaba sentimientos ambiguos, de atracción y repulsión, porque oscilaba entre la condición del cuerpo sacrificado o violado y la del cuerpo expectante o deseoso (Greco, 2010: 105-107).

Respecto a la muñequización de los personajes dentro de la corriente teatral de dadá se pueden señalar algunas notas. Como interpreta Plassard (1992: 151), el dadaísmo de Zúrich supuso el reverso bufonesco del expresionismo ya que en sus espectáculos y cabarets adoptaron las formas externas de aquella primera vanguardia pero sin ningún tipo de espiritualismo o proyección exterior de la interioridad sino, simplemente, como provocación a un público acostumbrado al realismo o a un formalismo cargado de conceptos. Las experiencias de Hugo Ball, por ejemplo, podría ilustrar la particular muñequización dadaísta. En sus escritos relataba cómo se había introducido en un rígido maniquí para desarrollar un espectáculo y asociaba el recurso con un carnaval. Por

medio de trajes y máscaras se acercó estéticamente al primitivismo expresionista. Pero lejos de transmitir cualquier mensaje o eco lejano vacío de cualquier significado o connotación transcendental lo que aparentemente podría haber resultado ritualesco (Plassard, 1992: 145).

Kantor incluyó el dadaísmo dentro del surrealismo por su nacimiento como único movimiento y por ser los padres del siglo XX (Kantor, 2010b: 287-288). Aun así, en alguna ocasión discriminó dadaísmo y surrealismo para distinguirse de los primeros. A diferencia de los dadaístas, decía, él es un dadáista que hace llorar en lugar de reír (Pérez, 1984: 14), él mismo llora, se siente acusado y tiene miedo de cualquier acusación (Kantor, 2010b: 139-140) o reacción de rechazo hacia él (Quadri, 1986: 37).

Los maniqués de Kantor eran concebidos como *ready-made*, aunque el propio autor intentaba distinguirse afirmando que “*el objet trouvé de Duchamp no tiene valor psicológico o estético alguno, es del todo indiferente, esterilizado*” (Quadri, 1986: 32). Miklaszewski (2001: 23) refuerza la diferencia añadiendo que, aun siendo realidades previas, en Kantor cobran múltiples significados. Otras diferencias con que el propio autor se distinguía del movimiento, aplicables por extensión a su utilización de la efigie, eran el carácter metafísico, la búsqueda de realidades inalcanzables y el presentimiento de otro mundo posible (Kantor, 2010b: 291-293), características que le acercan más al expresionismo que al dadá. Natalia Izquierdo (2013: 36) considera que las palabras de Kantor era la inversión del “en pie, están acusados” de Picabia. Seguramente el concepto de acusación que Kantor empleaba para analizar e interpretar su relación con el dadaísmo connotaba las ideas de Picabia. Pero, además, refuerzan su parentesco con el expresionismo más que con el dadá.

4.11.6. El surrealismo y Antonin Artaud

El surrealismo, desde 1924, continuó la utilización de maniqués en calidad de obra artística. Las causas específicas de su utilización dentro del movimiento son varias. Por ejemplo, André Breton, en el *Primer manifiesto surrealista* (1924), los incluía dentro de los símbolos de lo maravilloso (Ródenas, 2007: 139-140). Y el mismo autor, trabajando como médico, trató a un soldado que aseguraba haber visto a sus compañeros muertos como si fueran maniqués (Acuña, 2013: 46, 51, 58), fenómeno que asocia la figura artificial con la presencia de la muerte y las crisis tanto bélicas como personales.

Por una parte, los maniqués surrealistas fueron exhibidos en eventos e instalaciones colectivas del movimiento. En la exposición de objetos surrealistas de 1937, en Londres, por ejemplo, la “Máquina de fabricar nubes” de Luilian Trevelyan consistió en una cabeza de maniquí sobre un molinillo de la que surgía una masa de algodón (Pedraza, 1998: 114). Y en la Exposición Internacional de Surrealismo (1939), en París, donde participaron Breton, Eluard, Duchamp o Dalí, se podría destacar el “Taxi” de Dalí, en cuyo interior conducía una muñeca con mandíbulas de tiburón y en la parte trasera descansaba un maniquí, o la “avenida de los maniqués”, unos dieciséis cuerpos artificiales enfrentados en dos filas, realizados por Miró o Man Ray, entre otros. Duchamp colocó a uno de ellos su propia chaqueta y sombrero (Eruli, 1992: 11; Lehmann, 2013: 116; Pedraza, 1998: 115-116), como después haría Kantor con su bufanda, su sombrero y sus figuras de cera. Aunque los maniqués de las ferias dada fueron los precedentes de los surrealistas, estos cambiaron el carácter satírico por un nuevo enfoque más personal, privado y metafísico (Greco, 2007: 145), por lo que podría afirmarse que el maniquí de Kantor se encuentra más cercano al maniquí surrealista que al dadaísta.

Por otra parte, autores como Bellmer los construyeron y exhibieron individualmente. En su caso, debió intervenir un trauma infantil con los juguetes que le regalaba su madre de pequeño o su asistencia a la representación de una obra de Hoffmann (Pedraza, 1998: 117). En ellos, el cuerpo se presenta completamente sexualizado y temeroso, dislocado y desestructurado en una curiosa belleza. Su contemplación genera una impactante mezcla de atracción y rechazo (Greco, 2007: 86) muy similar a la lograda por Kantor con sus figuras de cera.

La concepción general del personaje surrealista está marcada por su alejamiento de la realidad cotidiana. En su lugar, los personajes aparecen filtrados por una visión onírica, como extraídos de un mundo de sueño donde la lógica y la causalidad le cede su lugar al inconsciente y la casualidad. Dider Plassard (1992: 291) atribuye las mismas características a la efigie surrealista cuando afirma que funcionan como catalizador del subconsciente y de energías psíquicas donde no se puede aplicar ninguna interpretación simbólica racional. Bobes-Naves (1997: 331) entiende que estos personajes aparecen incoherentes, distorsionados, cortados, compuestos de trozos y tendidos sobre un campo de contradicciones como empezara a producirse con Ubú. En cambio, Abirached (1994: 394) insiste en que es imposible eliminar las huellas de la vida y que no supone más que un “realismo a contrapelo”. En cualquier caso, el alejamiento de los modelos

naturalistas propugnado por el surrealismo dio lugar a una muñequización del personaje, en mayor o menor medida.

La relación de Kantor con el surrealismo parece una evidencia por cuanto afirmaba sobre él: “*Todos nosotros pertenecemos a este siglo. Su juventud es la nuestra. Estamos unidos a él genéticamente*” (Kantor, 2010b: 284-285). Él mismo fue pintor surrealista en 1945 (Alonso y Monleón, 1981: 42) y en un viaje que realizó a París en 1947, entró en contacto con André Breton y su grupo (Kantor, 2010b: 286). Este viaje tuvo que ser decisivo para su influencia surrealista y la incorporación del maniquí en su teatro, ya que su regreso coincidió con el momento en que empezó a difundir las vanguardias en una Polonia donde predominaba el realismo socialista (Valls, 2002: 48). Además, su atmósfera de la memoria se podría relacionar con la atmósfera onírica del surrealismo, desarrolló la misma compatibilidad entre la vida y la muerte que cultivó el movimiento de los años 20 (Abirached, 1994: 305) y la crítica ha vinculado, entre otros elementos, muchos de sus objetos con los que se exhibían en las exposiciones surrealistas.

Mención aparte merece el francés Antonin Artaud (1896-1948), quien para Abirached (1994: 18) pone en peligro el teatro Europeo por renunciar a cualquier tipo de mimesis y apostar por la presentación en lugar de por la prepresentación. Junto a Roger Vitrac y Robert Aron fundó el Teatro Alfred Jarry en 1926. Herederos del autor que le dio nombre al teatro, pudieron recibir una fuerte influencia en cuanto a la muñequización del actor y el empleo de maniqués.

Artaud recogió su teoría teatral en *El arte y la muerte* (1929) y *El teatro y su doble* (1938). En la primera obra, como la gran mayoría de los autores analizados y remitiendo al origen funerario de las *figuras inertes*, manifiesta el poder expresivo de la muerte:

Todo cuanto invierte las relaciones de las cosas dando al pensamiento perturbado un aspecto mucho más grande de verdad y violencia, todo eso ofrece una salida a la muerte, nos pone en relación con estados más afines del espíritu en el seno de los cuales se expresa la muerte (Artaud, 2005: 31n).

En la segunda obra, inspirándose en el teatro balinés, sistematiza su propuesta del teatro de la crueldad. Como Kantor, propone una muñequización del personaje y el empleo de maniqués. Elogia a los actores del teatro balinés comparando su sonido con “*chirridos de autómatas*”, su aspecto con un “*trapo empapado*”, sus movimientos con los de un maniquí, su expresión facial con una máscara, sus brazos con extremidades de

madera, sus gestos con el ritmo de la madera (Artaud, 1990: 60-74), por cuanto debía evocar su proceso de transformación, y no duda en defender la repetición y el automatismo como recurso de actuación (Artaud, 1990: 107). Piensa en un maniquí para adaptar al teatro una película de los Hermanos Marx (Artaud, 1990: 46), refiere el empleo de un fante en el contexto del Teatro Alfred Jarry (Artaud, 1990: 63), propone el maniquí de grandes dimensiones como un elemento dramático en sus dos manifiestos de la crueldad (Artaud, 1990: 106 y 143), como después haría Kantor para la escenografía de *Santa Juana*, y le dota de un valor afirmando que “*toda efigie verdadera tiene su sombra que la dobla*” (Artaud, 1990: 12). Incluso atribuye a la matemática absoluta, como la que implica la construcción artificial de un ser humano, el poder de una “*revelación*” o la presentación de “*la identidad metafísica de lo concreto y lo abstracto*” (Artaud, 1990: 66).

A estas ideas sumó el concepto de “*autómata personal*”, según el cual el hombre era una marioneta que cuelga de hilos invisibles manejados por fuerzas desconocidas (Lehmann, 2013: 136). Y en su práctica escénica recurrió a máscaras, postizos, dobles, órganos corporales como las manos multiplicados (Lehmann, 2013: 56-58), al dibujo de la musculatura sobre el traje de los actores y a la pintura facial de tendones y nervios (Innes, 1995: 116-122).

Artaud, como los autores estudiados hasta ahora, salvo Kleist, creía en la muerte como una vía suprema de expresión. Como también hizo Witkiewicz y después haría Kantor, automatiza y muñequiza al actor a través de la intensificación del trabajo físico, e introduce maniqués con la intención de doblar a los actores y lograr una catarsis en el espectador. Con Witkiewicz y Schulz, supone una de las fuentes más fructíferas de Kantor. El viaje que realizó Kantor a París en 1947 (Valls, 2002: 48) y sus contactos con Breton y los surrealistas, de cuyo grupo fue expulsado Artaud (Alonso y Monleón, 1981: 42), pudieron conectar las ideas de uno con otro.

Kantor no menciona a Artaud en sus manifiestos. Tan solo, cuando Bogdan Gieraczynski le preguntó de dónde venía el sueño, la pesadilla de *Wielopole, Wielopole*, se atrevió a citar sutilmente sus teorías de la crueldad para apoyar su razonamiento. Afirmó que Artaud entendía el arte como una realidad próxima a la enfermedad, la locura y la muerte, a lo que él añade que a la guerra (Kantor, 1984: 278). Aunque no le tenga presente en sus teorías, se manifiesta de manera latente.

4.11.7. *La Bauhaus*

La Bauhaus, desde su fundación en 1919 por el arquitecto Walter Gropius hasta su clausura en 1933 por el nazismo, fue una escuela alemana de arte y diseño que se propuso difundir las vanguardias, unificar las artes y eliminar las fronteras entre arte y artesanía industrial. Albergó en su seno a creadores como Paul Klee, Kandinsky, Moholy-Nagy o Schlemmer. Y a través de estos objetivos y estas personalidades, realizó importantes aportaciones tanto al teatro como a la aparición de *figuras inertes* sobre la escena. Tadeusz Kantor conoció los postulados de esta escuela durante su época de estudiante en la Academia de Bellas Artes de Cracovia. El nuevo concepto de cuerpo artístico que impulsaron y su interés por el objeto industrial, dentro del que se encuentra el maniquí desde el siglo XVIII, no pudieron dejarle impasible. Además, en numerosas ocasiones confesó su admiración por los artistas de la escuela (Bablet, 1986: 8).

Gran parte del legado que Kantor recibió de la Bauhaus, se encontraba ya entre los antecedentes más generales de esta. Rainer Wick señala las logias medievales, comunidades de trabajo para la construcción de iglesias durante los siglos XII y XIII donde los artesanos se subordinaban voluntariamente al deseo del maestro de construcción y trabajaban con él en un estrecho y continuo contacto (Wick, 2012: 53); los postulados románticos de regreso a las formas de vida y producción de la Edad Media; el antagonismo histórico entre el arte y la industria; el desarrollo industrial a partir del siglo XIX (Wick, 2012: 20); la Escuela de Artes e Industrias fundada en 1868, por enseñar el arte industrial y considerar la arquitectura la profesora de las demás artes (Wick, 2012: 57); la “Escuela Granducal Sajona de Artes y Oficios”, fundada en 1906 por Henry van de Velde, quien propuso como su sucesor a Gropius (Wick, 2012: 31); y el “programa de Arte” moscovita de 1918, en el que participó Lunatschsky, por elevar la artesanía a categoría de arte y suprimir ciertas diferencias entre las diversas artes y sus creadores (Wick, 2012: 62). Oswald Oberhuber añade los Talleres Vieneses fundados en 1903, con los que contactaron Itten y, a través de su mujer, el propio Gropius (Wick, 2012: 57).

Su historia se puede dividir en diferentes etapas según el criterio que se adopte. Atendiendo a la recepción y difusión de las vanguardias podría dividirse en tres etapas. En la primera dominaría el expresionismo, en la segunda el constructivismo (Wick, 2012: 19) y en la tercera, a partir de 1922 y después de mantener un equilibrio entre el expresionismo y el constructivismo, predominaría la tendencia hacia posturas más

dadaístas (Greco, 2007: 166). En los sucesivos “ismos” que absorbió, la representación de la figura humana cada vez se muñequizó en mayor grado, yendo de la máscara expresionista al maniquí constructivista. Rainer Wick sintetiza otras posibles periodizaciones. Atendiendo a sus directores, establece el período de la dirección de Gropius de 1919 a 1928, de Hannes Meyer de 1928 a 1930 y de Mies van der Rohe de 1930 a 1933. Según los lugares donde se ubicó la escuela podría periodizarse en Weimar de 1919 a 1925, en Dessau de 1925 a 1932 y en Berlín de 1932 a 1933. Wolf Herzogenrath la divide en cinco reparando en los aspectos estilísticos que la caracterizan en su evolución. Habla de una fase expresionista de 1919 a 1921, una formal de 1922 a 1924, una funcional de 1924 a 1928, una analítica- marxista de 1928 a 1930 y una fase estética, de conocimiento material, de 1930 a 1933. Finalmente, siguiendo a Friedhelm Kröll, cuyo criterio adopta para desarrollar su propio trabajo, cabría dividirla en una fase de creación de 1919 a 1923, otra de consolidación de 1923 a 1928 y una última de desintegración de 1928 a 1933 (Wick, 2012: 35). Superponiendo las distintas periodizaciones entre sí resulta bastante representativo que Gropius fuera el director que más años ocupó el puesto, seis años en Weimar y tres en Dessau, asumiendo las corrientes más destacadas de la época y encarando las fases de creación y consolidación hasta abandonar la dirección en 1928, fecha en la que comenzó el declive de la escuela. Por tanto, podría decirse que las innovaciones y las aportaciones en torno a la nueva concepción artística del cuerpo surgieron a su amparo.

El teatro fue una de las preocupaciones constantes en la Bauhaus aunque se atendiera en diferentes grados según la época. El primer director de su teatro fue Schreyer. A través de la escena realizó interesantes contribuciones al expresionismo, hasta que en 1923 lo reemplazó Oskar Schlemmer, siendo este quien lo llevó hasta su punto más culminante y quien más influyó en la obra teatral de Kantor, por lo que se le dedicará un subapartado más extenso dentro de los antecedentes concretos del autor. Aun así, son muy numerosos los artistas que experimentaron con *figuras inertes* en la Bauhaus. Todos ellos provienen de las artes plásticas, propugnan un arte no figurativo y vivieron los desastres de la guerra, tres razones por las que pudieron aparecer en sus prácticas teatrales.

El paso de Paul Klee por la Bauhaus resultó bastante breve: tan sólo diez años desde que se incorporara a la escuela en 1921. Su trabajo se centró sobre todo en la pintura y es en este terreno, por tanto, donde más pudo influir a Tadeusz Kantor. Para él, la función principal del arte consistía en resaltar las realidades que pasan desapercibidas:

“*El arte no refleja lo visible, sino que hace visible*” (Wick, 2012: 206). La parte de su teoría más conocida es la referente a las formas, donde estudiaba las líneas y los símbolos del movimiento aventurando sus posibles significados (Wick, 2012: 219, 223-224). Ilustró el gusto de las vanguardias por el teatro de títeres y la muñequización del ser humano a través de su representación objetual, ya que eligió un hueso con un modelado añadido para realizar su *Autorretrato* y una toma de corriente para el rostro de otro de sus personajes (Plassard, 1991: 10).

Wassily Kandinsky llegó a la Bauhaus en 1922 y consideró el arte figurativo un concepto materialista incapaz de facilitar una visión interior y teosófica (Wick, 2012: 169). Sus aportaciones teóricas fueron muy abundantes. Entre ellas se puede resaltar su propuesta de arte monumental, donde a diferencia del arte total de Wagner rechazaba la exterioridad, la supeditación a la fábula (Sánchez, 2002: 50) o la fusión orgánica de elementos teatrales (Caputto y Salvaggio, 2009: 259), y sustituía la música por el teatro como medio integrador de todas las artes (Wick, 2012: 172); y su teoría de los colores y las formas, heredera de la teoría de las correspondencias de Goethe y en la misma línea que la de Baudelaire, en la que ligaba cada color a un tono, movimiento y temperatura (Wick, 2012: 181). Su impulsión de las *figuras inertes* tal vez se debiera al interés que mostró por el teatro de sombras egipcio (Plassard, 1991: 8) y a la relación que estableció entre el teatro y las artes plásticas. En una remota provincia rusa, durante un viaje de estudios sobre escenografía, visitó unas casas pintadas en su interior con grandes motivos que le dieron la sensación de entrar en un cuadro, un espacio pictórico total. Esto le hizo recordar el moderno arte ambiental y debió reforzar su concepto de síntesis entre las artes (Wick, 2012: 168). El carácter pictórico del teatro de Tadeusz Kantor, donde la escena se aproxima a la instalación o al ambiente y la figura humana se representa mediante una muñequización o un maniquí por coherencia con el medio, podría conectar con esta experiencia.

Otra de las aportaciones de Kandinsky, de la que tal vez fuera pionero, fue la reflexión teórica sobre la repetición de palabras, uno de los mecanismos de muñequización que se verán en el apartado correspondiente. El resultado que obtuvo sobre la figura humana con este y otros recursos se sitúa en el extremo más radical de la escala propuesta al inicio de este estudio, donde el cuerpo humano desaparece por completo. Eliminó las formas antropomórficas bajo luces y formas geométricas en movimiento, como podría analizarse a través de *La sonoridad amarilla*, de 1912. Por

tanto, aunque sus teorías y experiencias lo podrían relacionar con Kantor, su resultado está completamente alejado.

Laszlo Moholy-Nagy ingresó en la Bauhaus en 1923. El tratamiento artificial al que sometió sus figuras humanas, además de poder deberse a la guerra, que tradujo en sus dibujos a paisajes de alambradas, destrucción y muerte, pudo deberse a la influencia que recibió del dadaísta Raoul Hausmann. Este, haciéndose eco de la industrialización de la época y defendiendo el arte periférico y popular, afirmaba en 1921: “*Queremos ser nuevos, atrevidos, y más al modo americano, totalmente irrespetuosos... La belleza de nuestra vida diaria viene fijada por los maniqués, el arte de los peluqueros, la exactitud de la construcción técnica*” (Wick, 2012: 122). Llevándose por el mismo gusto, Moholy-Nagy concibió al ser humano como un elemento estético (Márquez, 2002: 231), igualó al actor al mismo nivel que el resto de elementos de la escena (Sánchez, 1999: 193), muñequizó a sus personajes, defendió la máquina sin ningún tipo de romanticismo (Wick, 2012: 124) y consideró la cinética la quinta fase de la plástica, de modo muy similar a como lo propuso años antes el futurista Boccioni, por lo que construyó curiosas esculturas móviles (Wick, 2012: 135). También se interesó por el mundo del circo, como demuestra la inclusión de su “Teatro, circo y variedades” en el libro de teatro de la Bauhaus de 1924 (Trimingham, 2011: 19). Y teorizó sobre la repetición como medio para la integración de lo humano en lo no humano (Sánchez, 1999: 194). Su mayor éxito teatral tal vez fueran los decorados que construyó en 1929 para *Los cuentos de Hoffmann*, de Offenbach, cuyo montaje incidió en la extrañeza de la vida mecánica (Michaud, 2000: 316) y seguramente repercutiera en los *personajes efígie* de la época. El resultado de esta concepción del ser teatral y de estas experiencias teatrales fue un autómatas desprovisto de vida humana allí donde otros compañeros de su misma escuela, como Schlemmer, conservaban aún la huella del hombre (Michaud, 2000: 314). Dio lugar, por tanto, a un *personaje efígie* que se sitúa en el tercer interestadio propuesto, donde sin renunciar por completo a la apariencia humana las figuras diluyen intensamente sus lazos con lo humano.

Considerando todo lo visto hasta ahora y a modo de recapitulación, podrían establecerse distintos tipos de muñequización y maniqués atendiendo a los movimientos de vanguardia donde se generaron. El expresionismo justificó la muñequización y el empleo de máscaras con la intención de destacar la plasticidad del personaje con un valor metafísico. El cubismo y el futurismo estilizaron sus personajes. El primero mediante formas geométricas y el segundo mediante una estética maquinista

para exaltar la modernidad de los nuevos tiempos. El dadaísmo y el surrealismo emplearon maniqués como obras de arte extraídas de la vida real. El dadaísmo lo hizo con una intención satírica y el surrealismo con una intención metafísica. Kantor heredó la muñequización expresionista por resaltar los valores plásticos del personaje, la utilización del *ready-made* dadaísta en sus maniqués y el valor metafísico que el surrealismo les proporcionaba a estos. En general, se alejó de la geometría cubista o la estilización futurista y su mayor innovación consistió en introducir el maniquí como un elemento dramático más.

4.11.8. La simultaneidad de planos espaciotemporales

La simultaneidad de planos espaciotemporales fue un recurso constante en todas las ramas artísticas de las vanguardias, razón por la que se ha decidido dedicarle un subaparatado independiente. Dicho recurso dio lugar a imágenes múltiples e imposibles que ofrecían la visión de una realidad desde perspectivas incompatibles. Apollinaire, en *Los pintores cubistas* (1913), formulaba el concepto de “cuarta dimensión” para referirse a la representación simultánea de planos espaciales distintos unidos en una visión total, completa e infinita (Ródenas, 2007: 72). El futurismo trasladó esta simultaneidad espacial a un plano temporal. En *El teatro futurista sintético* (1915), firmado por Marinetti junto a Settimelli y Corra, se definía la simultaneidad como “*dos ambientes que se compenetran y muchos tiempos diversos puestos en acción simultáneamente*” (Marinetti, 2008: 115).

De igual manera, Kantor transgredía la dimensión normal del tiempo, a la que denominaba “*tiempo de calendario*”. En sus obras contraía el tiempo por medio de una circularidad y repetición donde pasado y presente se neutralizan y se ofrecen simultáneamente: “*Cuando un día encoja nuestro ‘tiempo de calendario’ nada nos salvará de la visión de la eternidad y de la muerte, o la ‘repetición’ sin objeto de la cotidianidad.*” (Kantor, 2010a: 290). Esta simultaneidad temporal que une el pasado y el presente en una sola visión puede ser la causa de la aparición del maniquí, puesto que siempre representa el pasado muerto de un personaje vivo en el presente de la representación.

Más controvertida en relación con Kantor puede resultar la imagen que Breton, en el *Primer manifiesto surrealista* (1924), dijo haber percibido en el estado inmediatamente anterior al sueño, donde un hombre “*caminaba, partido, por la mitad del cuerpo*

aproximadamente, por una ventana perpendicular al eje de aquel” (Ródenas, 2007: 145). El autor repara en la complejidad y extraña tipología de la imagen, sin poderla clasificar. En primer lugar podría analizarse como la unión de un personaje y un objeto que le identificó en determinado momento, en este caso en el que se asomó a la ventana, como implica el concepto kantoriano de biobjeto, u objeto ligado al cuerpo de un personaje con una carga de significado referente a su personalidad o su pasado. En segundo lugar, considerando que asomarse a la ventana imposibilita la acción de caminar, es posible reconocer la unión de dos planos temporales distintos de manera simultánea, tal como practicaban el cubismo y el futurismo y practicaría después Kantor, además de con los biobjetos, con los maniqués, representaciones de un pasado que se encuentran con sus personajes vivos, pertenecientes al presente. Y en tercer lugar, aquellos cuadros del autor polaco que retrataban diferentes cuerpos divididos en dos mitades por el marco de una ventana¹⁶, no pueden sino evocar aquella imagen surrealista de principios de siglo.

4.11.9. La repetición y la fragmentación

Como se analizará más detalladamente en el apartado correspondiente, tanto la repetición como la fragmentación son dos técnicas de muñequización del personaje que se caracteriza por la misma transversalidad entre distintos movimientos de vanguardia que la simultaneidad de planos espaciotemporales, por lo que igual que a ella se le dedicará un breve subapartado independiente. La repetición, entendida como el mecanismo consistente en volver a hacer algo que ya se ha hecho, es algo propio de lo objetual, la máquina y lo inerte. Puesto que es desempeñada por un personaje, caracterizado con cierta humanidad, este cobra un halo artificial que lo aproxima al muñeco. Los autores anteriores a Kantor que teorizaron sobre ella fueron bastante numerosos y pertenecieron a distintos movimientos de vanguardia, razón por la que se ha decidido dedicarles un subapartado independiente.

Por ejemplo, dentro del marco del expresionismo, Kandinsky, en *Lo espiritual en el arte* (1912), ya aportaba una reflexión teórica sobre la repetición de palabras, considerada un proceso mental e interior de origen lúdico capaz de revelar significados ocultos y profundos:

¹⁶ Véanse las imágenes 4 y 5 incluidas en el apéndice V.

El empleo hábil (según la intuición poética) de una palabra, la repetición, necesaria interiormente, de esa misma palabra dos, tres y más veces consecutivas, conducen no sólo al desarrollo del sonido interior, sino que pueden descubrir otras insospechadas cualidades espirituales de la palabra. Finalmente, la continuada repetición de una palabra (que constituye un predilecto juego de la juventud, que luego se olvida) hace que esta pierda el sentido externo del nombre (Ródenas, 2007: 57).

August Macke, en *Las máscaras* (1912), exaltaba las máscaras rituales y el juego de los niños, donde se encuentra la repetición a la que llama “*idioma noble*” (Ródenas, 2007: 66). El cubista Fernand Léger la opuso a la singularidad y apostó por ella (Sánchez, 1999: 40n). Y Moholy-Nagy, vinculado a la Bauhaus, ya teorizó la repetición como medio de integración de lo humano en lo no humano (Sánchez, 1999: 194). La repetición que realizan los personajes de Kantor pretende hacer tomar consciencia de lo normalmente desapercibido, como proponía el expresionismo, y la antinaturalidad y autonomía que le aporta al personaje, le conecta directamente con la teoría de Moholy-Nagy.

La fragmentación, o descomposición de un cuerpo en partes, es una operación propia de los objetos que pueden dividirse en piezas. Aplicado este mecanismo al cuerpo humano provoca que este sea percibido como un objeto o un muñeco. En *El teatro futurista sintético* (1915), firmado por Marinetti, Settimelli y Corra se planteaba la fragmentación como un principio artístico. En obras como *Las bases*, de Marinetti, se puede ver aplicado al cuerpo del actor, del que solo se ven las piernas (Marinetti, 2008: 29).

Resulta curioso que idéntica imagen, la que solo permite ver las piernas sobre un escenario, sea mencionada por Kantor como inspiradora para su “Embalaje del 56” (Kantor, 1984: 66). Las aportaciones del futurismo a la muñequización del personaje, tratado como un objeto, pueden apreciarse en otros pequeños pero relevantes detalles. En *El teatro de variedades* (1913), Marinetti planteaba encerrar a los actores en sacos y enjabonar el teatro (Sánchez, 1999: 119). Como si hiciera caso a las propuestas futuristas, Kantor, en el “Embalaje del 56” encerraba por vez primera a sus personajes en una gigantesca bolsa negra, por donde asomaban intermitentemente las partes del cuerpo de los actores, igual que si se tratara de muñecos en un saco; y en el *happening* titulado *Cricotaje*, en 1965, hacía que el teatro terminase completamente enjabonado,

incluyendo a sus espectadores y convirtiéndolos en un complicado objeto escultórico (Kantor, 1984: 141).

5.

ANTECEDENTES CONCRETOS

En este capítulo se va a seguir desarrollando el estudio del *personaje efigie* en la dimensión de su norma o historia (Fischer-Lichte, 1999: 35). Pero se adoptará una perspectiva diferente al capítulo anterior. Si antes el interés recaía en las tendencias generales a lo largo de la historia dando prioridad a los condicionantes socioculturales y a las corrientes teatrales, ahora recaerá en algunas personalidades relevantes para la historia del *personaje efigie*. Así se alcanzará un grado mayor de concreción¹⁷.

En la ordenación de los autores escogidos seguirá manteniéndose un criterio cronológico atendiendo a las fechas de publicación de sus textos teóricos y de sus prácticas escénicas que resultan relevantes para el objeto de estudio. Su nómina podría ampliarse significativamente pero aquí se incluyen sólo aquellos que se consideran cruciales para entender el fenómeno estudiado en Kantor y que al mismo tiempo son especialmente representativos en la historia del *personaje efigie*.

¹⁷ La consulta del apéndice II seguirá siendo útil para ubicar a cada uno de los autores estudiados en la escala gradual propuesta y comparar las propiedades de sus *personajes efigies* con otros autores. Asimismo, la consulta del apéndice I podrá hacer recordar las principales causas de aparición de *personajes efigie*, que participan en diferente cantidad y modo según el autor estudiado.

5.1. Heinrich von Kleist

La trayectoria del alemán Heinrich von Kleist (1777-1811) partió de un espíritu ilustrado que persigue el saber enciclopédico, objetivo, científico lógico y racional a través del estudio. Pero en seguida se quebró por la influencia de la filosofía idealista kantiana (Pérez, 1998: 26), según la cual se niega la validez objetiva del conocimiento, de las normas de actuación humana o del juicio estético y se afirma que la única certeza se encuentra en el interior del individuo (Pérez, 1999: 48). Este desencanto significó el momento en el que empezó a escribir su obra (Bravo-Villasante, 1971: 67, 69), quizá como nueva vía de conocimiento que sustituyó a la anterior, y el momento en el que pasó a participar del Romanticismo. Después del precursor *Sturm und Drang* y de los pioneros como Goethe, su obra se ubica dentro del primer romanticismo alemán y representa fielmente los principios de la nueva corriente.

Tanto en el Romanticismo, origen de la modernidad, como en la obra de Kleist, el valor dieciochesco de objetividad fue sustituido por un Yo subjetivo en continuo movimiento. El criterio de norma y razón fue reemplazado por el de libertad, espontaneidad e irracionalidad. La imaginación, la naturaleza orgánica, el símbolo y el mito se impusieron como nuevas formas de expresión para acceder a la verdad íntima del ser y del universo.

El cambio del paradigma clásico por el moderno, el abandono de los antiguos preceptos por un nuevo canon basado en la libertad, la imaginación, la proyección del interior del autor sobre su exterior y el gusto romántico por las manifestaciones populares, dentro de las que se encuentra el teatro de títeres, son algunos de los factores contextuales que posibilitaron la aparición de nuevas representaciones del ser humano.

Pero en el caso concreto de Kleist diversas decisiones e inquietudes personales fomentaron la presencia de lo que aquí se ha venido llamando *personaje efigie*, hasta el extremo de que fue la primera personalidad en la historia de la literatura y del teatro que se encargó al mismo tiempo de su práctica y de su teoría. Aunque con distinta intensidad, cultivó todos los géneros. Su lírica no parece haber alcanzado un valor más allá del testimonio biográfico.

Su teatro, auténtica poesía dramática en algunos casos por estar compuesto en verso, incide en los temas del azar, la justicia, los instintos, la desmesura, la violencia o el conflicto entre el deber y el deseo. Abarca desde el drama de destino con *La familia*

Schroffenstein, hasta la comedia basada en la forma dialógica del juicio con *El cántaro roto* o la tragedia de personajes mitológicos con *Pentesilea*. Sin duda es el género por el que mostró mayor predilección y al que se dedicó desde el comienzo hasta el final de su actividad literaria.

A la narrativa se dedicó en los últimos años de su vida y quizá por razones económicas. Con una extensión breve y en prosa trata los mismos temas que su producción teatral pero se sirve de una tradición cervantina, ilustrada y de semanario moralizante basado en el sistema de valores de la virtud y el vicio, el premio y el castigo (Pérez, 1999: 69). En ella se pueden reconocer las estructuras y los motivos del folletín, como en *La marquesa de O...* o *Los esponsales de Santo Domingo* hasta las formas de la leyenda plenamente romántica como en *La pordiosera de Locarno* o en *Santa Cecilia o el poder de la música*.

Sus ensayos, breves y dialógicos, a los que se podría añadir su correspondencia, reflexionan sobre algunos aspectos de lo que podría considerarse su poética. Entre ellos destaca *Sobre el teatro de marionetas* por tratar sobre cuestiones teatrales y actorales. En todos los géneros que cultivó se puede rastrear la presencia y la teoría del *personaje efígie* aunque, por su relevancia, quizá se pueda excluir la lírica.

Para ello, en primer lugar, se indagará en las causas personales que pudieron influir en la aparición de *personajes efígie* en la obra de Kleist. En segundo lugar, se apuntarán algunas notas sobre la presencia de cuerpos artificiales en su obra y se sistematizarán los mecanismos de muñequización a los que somete a sus personajes, de acuerdo con los tres tipos establecidos en el comienzo del estudio. En tercer lugar, se hará hincapié en la interpretación de *Sobre el teatro de marionetas*, donde por vez primera se propone la imitación de la marioneta por parte del actor considerando su superioridad, pudiéndose considerar el primer manifiesto del *personaje efígie* por la temprana fecha en la que fue escrito y por la transcendencia posterior que alcanzó.

5.1.1. Causas del personaje efígie en su obra

En los factores individuales y personales que influyeron en la nueva concepción del personaje desarrollada por Kleist se pueden distinguir dos órdenes distintos. Artísticamente se podría señalar la búsqueda de una autonomía en la obra de creación, la inspiración en las artes plásticas y el incremento de los valores visuales por encima de los verbales. Filosóficamente, el interés que sintió por la muerte en su dimensión

metafísica y su concepción existencial basada en los tópicos del *theatrum mundi* y del mundo como teatro de marionetas, también debieron influir en la construcción antinaturalista de sus figuras.

Defendiendo la fantasía y la libertad inventiva propias del Romanticismo, Kleist rechazó la mimesis tradicional y apostó por una estética no figurativa. En *Carta de un pintor a su hijo* expresaba la falsedad que supone la imitación artística de lo que se supone elevado y escribía: “*El mundo es una fábrica fantástica; y los efectos más divinos, querido hijo, se siguen a menudo de las causas más ruines y deslucidas*” (Kleist, 1988: 65). En *Carta de un joven poeta a un pintor* denunciaba que las escuelas de pintura imponiesen la imitación de la realidad. Opinaba que era preferible exponer los lomos a palizas interminables (Kleist, 1988: 79). Y encontraba dos posibles usos del cuadro. El primero sería el de la copia y el segundo el de la creación propia a partir del espíritu encontrado en él. Aun así creía que esta última técnica “*habría que abandonarla tan pronto como fuera posible trocándolo por el arte mismo, cuya esencia consiste en una invención regida por leyes propias*” (Kleist, 1988: 80).

En la selección de estas citas puede observarse la convencida apuesta de Kleist por un arte antinaturalista, alejado de la realidad, y autónomo, que obedezca a sus propias leyes, dos características imprescindibles en el contexto de aparición de *personajes efigie* puesto que se alejan de la mimesis convencional. Jorge Riechmann (1988: 14) ve en estos aspectos, que burlan las leyes de la naturaleza y se recrean en lo inverosímil, una importante carga de modernidad que convierte a Kleist en un importante precursor. Incluso en el elogio o divinización de lo bajo y miserable podría detectarse un antecedente de la realidad de rango inferior teorizada y empleada por Kantor, a la que pertenece el maniquí.

En el estilo de Kleist existe un rasgo que podría despistar acerca de su antinaturalismo. La ausencia de mimesis de la realidad que defiende en el arte contrasta con su empleo del lenguaje verbal y la importancia que le da al diálogo, dos vías convencionalmente asociadas a la transmisión psicológica y al retrato realista de los personajes. En todas sus obras concede una posición privilegiada a la palabra. La presencia del diálogo resulta imprescindible para la trama y con frecuencia adopta la forma del pleito, el juicio, la acusación o el interrogatorio donde aducir pruebas. *El cántaro roto*, cuya acción transcurre durante un juicio, es un evidente ejemplo. Bravo-Villasante (1971: 149) interpreta biográficamente su interés por el diálogo como el reflejo de las explicaciones que el autor se vio obligado a dar sobre el conflicto que

protagonizaba entre su dedicación a las armas y las letras, es decir, su empleo y su vocación. Ana Pérez (1999: 55) lo entiende como un procedimiento ritualizado para hallar la verdad y descifrar la realidad.

En cambio, a través de una lectura profunda de sus obras puede observarse cómo el lenguaje verbal se presenta más como fuente de equivocaciones, errores, engaños y separaciones entre los hombres (Bravo-Villasante, 1971: 160) que como vehículo de conocimiento verdadero o transmisión de la interioridad psicológica. Teniendo en cuenta esto resulta más aceptable la opinión de Riechmann (1988:12), quien piensa que con sus diálogos retrata una desconfianza radical frente al lenguaje, lo cual es otro síntoma de modernidad. Ciertamente es que dota de una especial importancia a la palabra, pero quizá no más que para resaltar su inutilidad. Bravo-Villasante (1971: 160) le atribuye a Kleist, en esta línea, la tesis de que lo esencial del ser humano es inexpresable a través del lenguaje.

Por otra parte, el autor, en su temprano ensayo *Sobre la elaboración paulatina del pensamiento a medida que se habla* reflexionaba sobre la lengua y el pensamiento. Apostaba por la expresión verbal espontánea, fragmentaria, sin planificar ni elaborar racionalmente y más cercana al flujo de conciencia que al discurso para que no constituya ninguna traba en la elaboración del pensamiento (Kleist, 1988: 53). Con esto se posicionaba a favor del conocimiento más abstracto y profundo que permite la liberación de la palabra común. Más que el significado racional de las palabras puede que se interesara por el significado de sus formas y su materialidad. Esto podría pensarse reparando en las lecciones de declamación que tomó (Bravo-Villasante, 1971: 84) o en la notación musical con la que acompañó sus escritos indicando efectos de tono, entonación o altura (Bravo-Villasante, 1971: 86).

Tanto el rechazo de la mimesis y la figuratividad como el empleo de la palabra en su valor fónico y material en lugar de racional y psicológico condujeron a Kleist a sustituir el paradigma auditivo por otro visual donde se le concede una posición privilegiada a la imagen. Así, por ejemplo, una obra plástica, en vez de la realidad o la naturaleza original, funcionó como motivo de inspiración para alguna de sus obras. El propio autor en el prólogo a *El cántaro roto* declaraba que esta obra se basaba en un grabado que vio en Suiza (Kleist, 2006: 15) en 1802, *Le Juge ou la Cruche cassée* de J. J. Le Veau (Pérez, 1999: 55).

Al mismo tiempo, la imagen visual reemplaza el valor de la palabra en numerosos momentos climáticos de sus obras. En *Penthesilea*, por ejemplo, una intensa plasticidad

se despliega en la escena XX, donde la protagonista, presa de un furor, invoca a Ananké, representada tradicionalmente con el pecho descubierto para divertimento de Goethe (Bravo-Villasante, 1971: 122), a las Erinias y a Ares hasta verse rodeada de la jauría de perros que le acompañarán a matar a su amado Aquiles. O en la escena XXIV, donde Penthesilea, ensangrentada y arrastrando el cadáver de Aquiles, se presenta ante la Suma Sacerdotisa e incapaz de articular palabra alguna recurre a insistentes señas.

La importancia de lo visual, en detrimento de lo verbal que hacía prevalecer la tradición anterior, también se refleja en Kleist a través del valor que le confiere a la luz en sus obras dramáticas. A través de sus textos puede reconstruirse la predilección que sentía por la luz simbólica antes que por la ambiental. Esto puede analizarse volviendo a tomar *Pentesilea* como ejemplo paradigmático, donde abundan las imágenes lumínicas. Parece que la luz funciona como metáfora del conocimiento o la percepción clara y la sombra, el polvo o la oscuridad como metáfora del desconocimiento o la falta de percepción.

Protoe se refiere a la luz como elemento que permite distinguir a los guerreros desde la lejanía: *“El brillo de sus armas, visible desde muchas millas, no espantará a tu ejército, y el lejano trote de sus caballos turbará las risas de nuestras vírgenes”* (Kleist, 1978: 57). El mismo personaje asocia con frecuencia el secreto y el desconocimiento de la verdad a la ausencia de luz. Cuando invita a Aquiles a que se esconda para que no sea lo primero que vea Penthesilea al cobrar el conocimiento, exclama *“¡Cuántas cosas se agitan en el pecho de las mujeres que no son para ser mostradas a la clara luz del día!”* (Kleist, 1978: 99). Dirigiéndose al cadáver de Aquiles expresa así la conveniencia de la ignorancia: *“¡Más te hubiera valido, oh desdichado, errar siempre, siempre, eternamente entre las sombras que eclipsaban el sol de tu razón que ver este día horripilante!”* (Kleist, 1978: 168). Y Penthesilea, ante los reproches de la Suma Sacerdotisa y el sentimiento de desdicha que la corroe le hace desear la ignorancia y la muerte en estos términos: *“¡Oh, nunca! ¡Quiero ocultarme en eternas tinieblas!”* (Kleist, 1978: 137).

La luz y las sombras, es decir, la percepción y la ocultación de la verdad, presentan una relación de proporcionalidad inversa. Parece que mientras más aumente la luz más disminuirá la oscuridad y viceversa, mientras más aumente la oscuridad más disminuirá la luz. Esto puede analizarse en las abundantes ticoscopias, o descripciones que realiza un personaje desde dentro de la escena sobre lo que sucede fuera de ella, acerca de las batallas:

SACERDOTISA PRIMERA.- ¿Qué? ¿Qué sucede? ¿Se disipan las sombras? (...)

DONCELLA PRIMERA.- ¡Mirad, mirad! ¡Cómo a través de un claro de las nubes, una masa de luz, la luz del sol, cae sobre la testa del Pélida! (Kleist, 1978: 69).

Tanto el rechazo de la mimesis tradicional como la sustitución del valor semántico de la palabra por su valor fónico y el cambio del paradigma auditivo por el visual repercuten directamente en la concepción del personaje. Claro ejemplo de ello podría analizarse en la creación de potentes y significativas imágenes o en la explotación de los efectos lumínicos, que aumentan la plasticidad corporal de los personajes.

Filosóficamente mostró una constante preocupación por la muerte. En una carta a Whilelmine de 1801 escribía:

Cuando era pequeño, me parece que a orillas del Rhin y leyendo un escrito de Wieland, llegué a la conclusión de que la perfección era el fin de la existencia. Creía que después de la muerte alcanzaríamos la perfección total, ascendiendo por los escalones que nos conducen hacia las estrellas y que alcanzaríamos el tesoro de la verdad (Bravo-Villasante, 1971: 55).

Desde su más temprana infancia confió en el poder de la muerte y su capacidad para otorgar el conocimiento verdadero al ser humano. De una manera u otra siempre creyó que la auténtica realidad se encuentra en la muerte. Esta creencia se convirtió en obsesión y la obsesión derivó en deseo hasta el punto de participar en el llamado “mal de siglo”.

Sobre el tema de su suicidio podrían llenarse páginas enteras. Aquí baste hacer referencia al “hambre de muerte” que sintió a lo largo de su vida, unas veces por ansias de conocimiento y otras por desencanto existencial (Bravo-Villasante, 1971: 72, 76, 77, 85, 88, 89, 91, 103) hasta el punto de que sus amigos iban a buscarle al depósito de cadáveres cuando no tenían noticias suyas (Bravo-Villasante, 1971: 90). En sus obras son muy numerosos los personajes que optan por la misma decisión: el juez inspeccionado del que se habla en *El cántaro roto*, la misma Pentesilea después de percatarse de la atroz acción que ha realizado, el dueño del castillo de *La pordiosera de Locarno*, el oficial francés de *Los esponsales de Santo Domingo*, con el que el autor parece prefigurar su propio suicidio...

La muerte se carga de connotaciones positivas en boca de sus personajes. Eva expresa en *El cántaro roto* la esperanza de felicidad después de la muerte (Kleist, 2006: 48); Protoe sentencia al final de *Pentesilea* que lo muerto, representado por la encina, es más resistente que lo vivo, representado por los árboles sanos, ya que estos contienen la posibilidad de su debilidad y muerte (Klesit, 1978: 176); y el protagonista de *El príncipe de Homburg* reconoce la inmortalidad en la muerte (Pérez, 1999: 67).

El interés por la muerte y su exaltación le condujo a retratar a sus personajes con rasgos cadavéricos e inertes, como se verá más adelante. Sin olvidar que el muerto guarda en común con el muñeco la oposición al personaje realista, esta propiedad de sus personajes se podría interpretar como un proceso de muñequización. Al mismo tiempo, el interés por la muerte debió atraerle hasta magnetizadores reales y el mundo del sonambulismo (Bravo-Villasante, 1971: 114), que también se reflejan en sus obras. Igual que la influencia de la apariencia mortuoria de sus personajes, su carácter sonámbulo funciona como vía de muñequización por cuanto superpone el subconsciente y la irrealidad a la voluntad y a la psicología racional y artificializa la presencia humana.

Junto a estas preocupaciones filosóficas, Kleist reflejó en sus escritos autobiográficos una concepción del ser humano cercana a la marioneta por entender que es manipulado por fuerzas superiores a él. Su contacto con la guerra le hizo declarar en una carta de 1798 dirigida a un amigo que percibía a los oficiales como maestros de ejercicios, a los soldados como esclavos y al regimiento actuando al unísono como un monumento a la tiranía (Bravo-Villasante, 1971: 25-26). En una carta del siguiente año dirigida a su hermana Ulrike, cuando había abandonado el ejército, sigue reflexionando sobre el mismo asunto y escribe:

Oigo hablar y actuar a cien hombres y me pregunto: ¿Para qué? Ellos mismos no lo saben, oscuras inclinaciones les dirigen, el instante dispone sus actos. Permanecen todas sus vidas como menores de edad, y su destino es juguete del azar. Se sienten arrastrados e impelidos por fuerzas invisibles... Esta entrega de esclavos ante el variable capricho del tirano destino me parece vergonzoso en un hombre que verdaderamente es libre y piensa (Bravo-Villasante, 1971: 33).

Trabajando posteriormente, en 1800, para la administración del Estado, renegó de dicho puesto porque tenía que ser “*un simple instrumento para sus desconocidos fines*”

(Bravo-Villasante, 1971: 51). Esta percepción del ejército y del Estado se extendió a la del ser humano en general y a la percepción de sí mismo en particular:

Siempre en contradicción con mis propios deberes, un juguete de la casualidad, una marioneta en manos del destino –esa indigna situación me parece tan despreciable, y me haría tan desdichado, que la muerte me parecería mucho más deseable (Pérez, 1999: 20).

A su esposa le escribía: “*Ay, Whilelmine, nos creemos libres y el azar omnipotente nos lleva de mil hilos sutilísimos*” (Pérez, 1999: 26). Y a su hermana Ulrike le confesaba: “*La necesidad de representar un papel, y una íntima aversión a ello, me amargan todo trato social*” (Kleist, 1988: 22).

Klesit entendía el mundo como un teatro de marionetas por la falsedad y la falta de libertad que sentía en él. No es de extrañar, por tanto, que esta concepción del ser humano se extendiera a los personajes de sus obras. Así, el personaje de Adán en *El cántaro roto* manifiesta la misma idea de la vida afirmando que “*todo lo que al fin y al cabo importa no es más que una farsa que nace por la noche y que se esconde de los indiscretos rayos de la luz del día*” (Kleist, 2006: 21).

Las aportaciones de Kleist al *personaje efigie* quedan justificadas por el contexto al que pertenece y demuestran que son un producto de la modernidad. En cambio resulta absolutamente llamativo que sean, como se verá, tan cuantiosas y significativas. Es posible que no estén exagerando los críticos que atribuyen a Kleist la inauguración de la modernidad (Riechmann, 1988: 9) o la anticipación del expresionismo (Bravo-Villasante, 1971: 168), de las vanguardias (Bravo-Villasante, 1978: 11) y de corrientes como el teatro de la crueldad (Bravo-Villasante, 1978: 127).

5.1.2. La presencia de la efigie y la muñequización de sus personajes

Con los planteamientos expuestos, la aparición del *personaje efigie* en la obra de Kleist parece una consecuencia natural y necesaria. Cabe señalar, sin embargo, un desequilibrio llamativo. Desglosando el tipo de personaje a estudiar en cuerpos artificiales y cuerpos artificializados se puede apreciar que en su obra las referencias a los primeros son cuantitativamente inferiores a los segundos. Este hecho podría ser prueba de la evolución histórica del tipo de personaje estudiado donde la muñequización precede al empleo de la efigie en calidad de personaje, que se consigue tan sólo después

de una progresión. Klesit se encontraría en los inicios de la evolución, donde todavía predominaba la muñequización frente a la efigie.

En *El cántaro roto* un objeto cobra tanto protagonismo que se podría considerar cuerpo artificial. El cántaro, objeto desencadenante de la acción, es personificado y dejado en mejor lugar que un personaje. Mientras que el personaje humano saltó por una ventana y se rompió el cuello, el cántaro, del que se subraya insistentemente que está hecho de tierra o barro, cayó sobre sus patas sin sufrir ninguna alteración (Kleist, 2006: 36). Y en *Pentesilea*, además de todas las ocasiones con las que se menciona el contacto de los cuerpos con la tierra, destaca la curiosidad que muestra Aquiles por el método de reproducción de las Amazonas. Conducido por este interrogante pregunta a Pentesilea si Deucalión les arroja pellas de tierra de modo que así pueda procrear artificialmente (Kleist, 1978: 121).

Transcendental para la comprensión de los *personajes efigie* empleados por Kleist resultan varios pasajes de estas mismas obras. En *El cántaro roto* Adán confía en el engaño del ojo humano hasta el punto que afirma:

Esta gente no es capaz de diferenciar una cara de un cogote afeitado. Ponedle un tricornio a mi bastón, envolvedlo en el abrigo, ponedle dos botas debajo y ese andrajoso reconocerá en él a quien vos queráis (Kleist, 2006: 19-20).

El personaje ha construido mentalmente un maniquí y le atribuye la capacidad siniestra de borrar las fronteras entre lo real y lo ficticio, lo animado y lo inanimado, como es propio del empleo teatral de la efigie en general y del empleo del mismo por Kantor en particular.

Por su contundencia e importancia son más importantes las ocasiones en las que muñequizó a sus personajes. La primera variante de muñequización, que afecta a la psicología interna del personaje, es reconocida por la crítica que se encarga de analizar las obras de Kleist. “*Todos sus personajes serán juguetes de la casualidad, marionetas del destino cuyas vidas son sacudidas de modo violento por un acontecer imprevisible*”, afirma Ana Pérez (1999: 20). Efectivamente, sus personajes no son dueños de sus actos y sus acciones responden más a un impulso que los manipula con fatalidad que a sus propias decisiones. Bravo-Villasante lo expresa diciendo que en sus obras:

se puede percibir algo semejante a una idea fija, el desvarío sin voluntad, cuando el espíritu pierde el dominio sobre sí mismo: bien sea furia rabiosa, sueño, sonambulismo o delirio. El ser humano que ya no es dueño de sí, se convierte en un poseso, y si mujer en una ménade furiosa, en una bacante (Bravo-Villasante, 1971: 18).

Los personajes de Kleist son de carácter trágico aunque su *fatum* no está encarnado por los dioses. Son figuras que están absolutamente dominadas por la *hybris* de sus propias ideas o de su propio carácter y que buscan el ideal, a toda costa y a cualquier precio, convirtiendo sus propias creencias y deseos en la *hammartía* o defecto que les conducirán irremediablemente a la catástrofe.

De este modo, las fuerzas que dirigen los destinos de sus personajes y los convierten en muñecos no son externas, como en las tragedias de Sófocles, sino que se encuentran, de nuevo paradójicamente, en el interior mismo del personaje, como en las tragedias de Eurípides (Bravo-Villasante, 1978: 15).

En las obras de Kleist podría ejemplificarse este tipo de muñequización con numerosos ejemplos. Penthesilea lleva hasta sus últimas consecuencias sus deseos. Convierte su ira en algo superior a ella misma que la domina en todo momento. “*Desde fuera ningún destino la detiene, sólo su loco corazón...*”, dice la Suma Sacerdotisa de ella (Kleist, 1978: 82). Y en *La marquesa de O...*, el padre de la protagonista es capaz de poner en peligro a su familia por luchar contra los rusos. En cuanto estos se acercan a la casa donde están el padre declara a su familia que actuará como si ellos no estuvieran y empieza a lanzar balas y granadas desde su posición (Kleist, 2006: 90). A continuación se le percibe preso de un éxtasis bélico que nubla su alrededor y lo manipula sin ningún tipo de miramiento.

El segundo tipo de muñequización, que atañe a la caracterización tanto interna como externa del personaje y que se refiere a su desindividualización, tipificación o reducción de rasgos propios, aparece con frecuencia vinculada a la guerra. En el marco que esta construye, el autor veía la posibilidad de convertir al ser humano en un muñeco. Así lo reconoce su crítica en *Penthesilea*, entendiendo que la individualidad de los personajes es anulada por los signos propios de cada colectivo (Pérez, 1999: 60). En esta misma obra, el personaje del Dólope realiza una ticoscopia de la batalla entre griegos y amazonas y describe a los soldados sin individualizar:

EL DÓLOPE.- En torno suyo, polvo, surcado por el brillo de corazas y armas: los ojos ya no ven, por mucho que se agucen. Es una masa confusa de jóvenes, entremezclada con caballos. El caos del que naciera el mundo era más claro (Kleist, 1978: 43-44).

La reducción del nombre propio de los personajes a su inicial, como Klesit hace en *La marquesa de O...* o en el ensayo *Sobre el teatro de marionetas*, ha sido interpretado como un recurso para prevenir posibles reconocimientos de personas reales y de esta manera aparentar veracidad (Pérez, 1999: 76). Junto a la alusión a los personajes por su nombre genérico, como el coronel de *La marquesa de O...*, el marqués de *La pordiosera de Locarno* o los hermanos de *Santa Cecilia o el poder de la música*, suponen la aniquilación del nombre propio, uno de los atributos del personaje convencional que pretende individualizarse. Sin este tipo de nombre los personajes se esquematizan y tipifican en gran medida por lo que de nuevo se podría encontrar otro mecanismo de muñequización de acuerdo con los principios del segundo tipo.

El tercer tipo de muñequización, referente a la caracterización externa del personaje, se presenta en sus obras en una cantidad equiparable al primer tipo pero superior al segundo. Uno de los mecanismos de muñequización más llamativos que se corresponden con este tercer tipo, y que configura uno de los pilares sobre los que se asienta su poética, es la repetición. Se manifiesta en distintos tipos de signos y por diversas causas.

La repetición de palabras en boca de un único personaje se puede producir por un sentimiento de sorpresa, por intentar romper el ensimismamiento que padecen otros apresados por una idea o por la impaciencia que fuerza el pensamiento. En todos los casos provoca una percepción de los personajes alejada del naturalismo y cercana al autómeta.

En *Pentesilea*, por ejemplo, se presenta el conflicto entre la amazona que da título a la obra y Aquiles. Ambos están enamorados pero al mismo tiempo son enemigos en el campo de batalla. Pentesilea, además, según la ley de las amazonas no puede pretender a hombre alguno si no es vencido antes por las armas. Aquiles la vence y ella entra en un profundo estado de depresión. Con la intención de satisfacer su deseo amoroso, Aquiles la reta a duelo para dejarse vencer y ser aceptado sentimentalmente. En ese momento, Pentesilea expresa así su hipnótico asombro ante la oportunidad para realizar su deseo, en primer lugar bélico y en segundo lugar sentimental:

PENTESILEA.- ¿El hijo de Peleo me dasfía a campo abierto?

PROTOE.- ¿Le digo a este hombre que no, y que se vaya?

PENTESILEA.- ¿El hijo de Peleo me dasfía a campo abierto?

PROTOE.- Para combatir, sí, soberana mía, ya te lo he dicho (Kleist, 1978: 139).

En la repetición de palabras que se produce por el asombro ante una situación inesperada se puede presuponer una inmovilidad en el pensamiento del personaje. En el ensayo *Sobre la elaboración paulatina del pensamiento a medida que se habla* Kleist enumera algunos recursos lingüísticos con los que ganar tiempo en la elaboración de una idea: la intercalación de sonidos inarticulados, el alargamiento de locuciones o la utilización de aposiciones (Kleist, 1988: 49). Entre ellos podría añadirse también este tipo de repetición puesto que se causa por una ausencia repentina de ideas y permite prolongar el momento de su reaparición sin silencio. Pero también es la consecuencia de un bloqueo o un vacío psicológico del personaje por el que sólo es capaz de articular la misma palabra o frase como si de un muñeco mecánico se tratara.

En la última escena de *Pentesilea*, la protagonista ha matado y desmembrado salvajemente a Aquiles en el duelo. En cuanto su ira se ha extinguido ha vuelto a un nuevo estado de semiinconsciencia en el que no recuerda nada de lo sucedido y parece arrastrarse sonámbula. Protoe la socorre y ante la ausencia de respuesta, y consecuentemente de psicología, por parte de Pentesilea, debe repetirle la misma pregunta: “¿No quieres reposar sobre mi pecho fiel? Mucho has combatido en este día terrible, mucho has sufrido también... con tantas penas. ¿No quieres reposar sobre mi pecho fiel?” (Kleist, 1978: 162).

En la *Marquesa de O...*, la protagonista queda embarazada sin saber de quién. Hasta averiguar cómo se produjo el embarazo y quién fue el responsable vivirá diversos periplos entre los que se enfrentará al rechazo de sus padres, quines desconfían de ella, sospechan que oculta al autor de su relación ilegítima y creen dañado su honor. Su madre la somete a una prueba. Para comprobar su sinceridad se presenta ante ella, le dice que ha averiguado quién es el padre del futuro hijo y que se lo va a presentar. En realidad ha venido con el montero de la familia, para ver si aceptaría como padre de su hijo a culaquiera. Cree que en caso de que conozca la identidad real del responsable desdeñará al montero, por su origen social bajo, y confesará la verdad. La madre dilata el momento de revelar el nombre del supuesto padre, la marquesa se impacienta y en un

sólo diálogo de la misma narración llega a preguntar hasta diez veces quién es quien acompaña a la madre (Kleist, 2006: 115).

Por idénticas razones, ya sea incredulidad, ensimismamiento o nervios, en otros momentos la repetición de palabras se produce entre las réplicas de distintos personajes a modo de respuestas eco. Entre los abundantes casos de este tipo de repetición se puede señalar el de la escena VII de *El cántaro roto*. En esta escena, el juez Adán está interrogando junto al escribano Licht a Ruprecht. El juez ha roto un cántaro que funciona como la prueba de una relación amorosa indecorosa. Su insistencia en acusar a Ruprecht de haber roto el cántaro le conviene para ocultar su responsabilidad. En el juicio comienzan a aparecer indicios y contradicciones que apuntan al Juez como culpable:

LICHT.- ¡Pues claro! ¿Fue el mango, señor juez?

ADÁN.- ¡El mango!

RUPRECHT.- ¡El mango! Pero no fue el mango. Fue el otro extremo del pomo.

ADÁN.- ¡El otro extremo del pomo!

RUPRECHT.- Pero tengo que decir que en el final del pomo había un trozo de plomo que parecía un puñal (Kleist, 2006: 44).

En este diálogo la repetición de las palabras “mango” y “pomo” en boca de diferentes personajes subraya la materialidad de la palabra, la actualiza frente al lector o espectador y resalta tanto la musicalidad del discurso como el significado que se desprende de la forma de la palabra, en este caso su importancia y la obsesión que genera. Como la repetición de la melodía del Gloria in Excelsis que confunde y afecta el ánimo de los cuatro hermanos en la leyenda *Santa Cecilia o el poder de la música*, podría probar el interés del autor por la materialidad y los significados ocultos que es capaz de revelar el lenguaje verbal frente a su significado convencional y racional.

La repetición en el universo literario de Kleist también afecta al gesto y al movimiento de los personajes. El primer caso podría ser ilustrado con la siniestra e insistente seña que reitera Penthesilea ante el cadáver de Aquiles para espanto de la Suma Sacerdotisa y el resto de amazonas (Kleist, 1978: 157). El segundo caso podría ser ilustrado con la reiteración hasta cuatro veces del sonido y el movimiento invisible del fantasma que murió por obedecer a las órdenes del señor de un castillo en la leyenda de *La pordiosera de Locarno*, con el rezo de los hermanos en actitud devota cada vez que

suenan el Gloria in Excelsis en *Santa Cecilia o el poder de la música*, que para Ana Pérez (1999: 80) convierte a los personajes en auténticos autómatas,

Es posible que todos los tipos de repetición empleados por Kleist se deban al pensamiento obsesivo que caracterizaba biográficamente al autor, el cual podría proyectarse en sus personajes y obras. También es posible que fuera un recurso surgido del proceso creador del autor que, al igual que para hablar apostaba por otros recursos con los que retardar las respuestas pudo haberlo utilizado en su escritura. Pero, voluntaria o involuntariamente, subraya la materialidad de la palabra, convierte a los personajes en autómatas y las obras en un escenario mecánico donde las acciones se repiten una y otra vez. Estos tipos de repetición, relativos a la palabra y a la acción, pueden considerarse mecanismos de muñequización.

La causa de este tipo de repetición se podría asociar al primer tipo de muñequización propuesto, ya que el personaje no se muestra como dueño de su interioridad ni de la elaboración de sus actos o pensamientos. Y el resultado, lo realmente perceptible, está directamente vinculado al tercer tipo de muñequización, que reside en la exterioridad del personaje. La repetición le confiere la apariencia de un muñeco cuyo repertorio lingüístico está limitado y cuya acción está programada para repetirse constantemente. Por causas semejantes o diferentes a Kleist, es un recurso que herederán el simbolismo, las vanguardias, Kantor y todas las prácticas teatrales que pretenden superar la lógica verbal, el naturalismo y el racionalismo.

Junto a la repetición, el interés del autor por la muerte y por los estados de consciencia cercanos al sonambulismo le llevó a tomar como modelo y término de comparación para sus personajes distintas realidades que desnaturalizan y muñequizan la percepción de los mismos. Uno de ellos es el muerto que, como aseguraba Kantor, a las pocas horas de su nuevo estado se asemeja más al muñeco que al ser vivo.

Por ejemplo, la protagonista de *La marquesa de O...* es retratada en un profundo estado de ensoñación por su inexplicable situación (Kleist, 1999: 93) y empalidece ante el desdén de su padre (Kleist, 2006: 107). Tanto el suicida cuando vive después de ser salvado como Eva cuando se rompe el cántaro en *El cántaro roto* son comparados con un cadáver (Kleist, 2006: 20). La misma comparación recae sobre la Suma Sacerdotisa por el espanto que sufre ante Pentesilea (Kleist, 1978: 143, 150), sobre Aquiles ante el cuerpo caído de la amazona (Kleist, 1978: 74) o sobre la heroína durante sus estados catárticos por la palidez de su rostro (Kleist, 1978: 152) o la mirada fija (Kleist, 1978: 155) que la libera del calificativo “humano” (Kleist, 1978: 158).

Otros personajes similares, pero más cercanos al estado fantasmagórico, sonámbulo e hipnótico que al mortuorio, podrían encontrarse en el oficial ruso de *La marquesa de O...* que vuelve a la vida después de muerto (Kleist, 2006: 94, 120); en la hermana Antonia en *Santa Cecilia* que se desdobra en dos, un cuerpo moribundo y un alma que se aparece (Kleist, 1999: 172); o en la presencia que desestabiliza a los personajes de *La pordiosera de Locarno*, ya mencionada. Un caso más especial es el del juez Adán, que sueña que se desdobra, se acusa y se condena a sí mismo (Kleist, 2006: 25). Pero en cualquier caso, su duplicación inspira la producción en cadena de los muñecos pudiéndose reconocer como mecanismo de muñequización.

Otras imágenes en la comedia *El cántaro roto* y en la tragedia *Pentesilea* toman como referente para describir al personaje no ya al muerto, al fantasma, al sonámbulo o al doble sino a la materia inerte. La señora Brigitte se refiere a la calva del juez Adán como si fuera madera podrida (Kleist, 2006: 62). Diómedes propone aplacar la furia de Aquiles dejándole inconsciente y cargándolo a la espalda como un tronco inerte (Kleist, 1978: 33). Y Meroe compara la caída inanimada de Pentesilea con la de una túnica (Kleist, 1978: 88). En la tragedia referida abundan las comparaciones del personaje con la piedra. En ellas podría detectarse la presencia de la estatua en la mente del autor. Odiseo describe a Pentesilea “*pensativa (...) con una expresión vacía, como si estuviéramos ante ella esculpidos en piedra*” (Kleist, 1978: 29) y Antíloco se refiere a ella como una “*enigmática esfinge*” (Kleist, 1978: 32). Pentesilea se refiere a Aquiles como un pecho de mármol (Kleist, 1978: 127) y una estatua de piedra por la ausencia de sentimientos (Kleist, 1978: 139). Este desea que los suyos se conviertan en piedra (Kleist, 1978: 128). La influencia de Medusa, el ser mitológico que transformaba a las personas en piedra con su mirada, interviene en algunos casos en la construcción de los personajes por cómo quedarán después de recibir una funesta noticia (Kleist, 1978: 152, 153). Del mismo modo, en *Santa Cecilia o el poder de la música* los hermanos son descritos como muertos (Kleist, 1999: 164) o seres petrificados (Kleist, 1999: 167) con lo que queda claramente establecida la asociación entre la muerte y la representación estatuarial del ser humano.

En la misma obra, la señora Marthe dice que sintió cómo le crecieron otros diez brazos con garras de buitre cuando vio el cántaro roto esparcido por el suelo (Kleist, 2006: 38). Parece que esta confesión se basa en una metáfora para referirse a la ira que hubiera sido capaz de descargar en esos momentos. Pero no deja de ser una grotesca

multiplicación de los miembros corporales que muñequiza al personaje en consonancia con la influencia hindú durante la Edad Media.

Y en *Pentesilea*, una de las primeras ticoscopias que se realizan sobre el enfrentamiento entre la amazona y Aquiles encierra en su interior una espectacular imagen muñequizadora. Dos personajes están presenciando la persecución de Aquiles por parte de Pentesilea:

EL MIRMIDÓN.- (...) ¡Crece ahora hasta igualarse con su estatura!(...)

EL ETOLIO.- ¡Y ahora... el arrogante, furioso, hace girar el carro como si jugara! ¡Cuidado! ¡La amazona va a tomar la cuerda! ¿Lo ves? Le va a cortar el paso...

EL MIRMIDÓN.- ¡Ayuda, Zeus! ¡Ya vuela a su lado! ¡Su sombra, grande como un gigante por el sol matutino, ya lo abate! (Kleist, 1978: 42).

En este fragmento se puede ver la percepción de los personajes sobre lo que ocurre fuera de escena a través de un juego de luces y sombras. Se refieren a Pentesilea como una sombra, Esta escena podría interpretarse como un juego de títeres basado en la técnica de las sombras. Estas serían representadas por Aquiles y Pentesilea y los trujumanes o encargados de relatar los sucesos proyectados en la pantalla podrían equivaler al Mirmidón y al Etolio. De hecho, el aumento de escala de Pentesilea al que hace referencia el Mirmidón es uno de los efectos básicos del teatro de sombras. Mientras más se acerque la silueta a la luz que se sitúa detrás de la pantalla, más grande se proyectará su sombra y mientras más se aleje de la luz más reducido se proyectará su tamaño. Seguramente Kleist presenciara alguno de estos espectáculos, en boga durante la época en la que vivió, y quizá fuera fuente de inspiración para este tipo de muñequización tan curioso y poético, que toma el teatro de sombras como referente. Dentro del tercer tipo de muñequización propuesto, referente a la apariencia externa del personaje, podría suponer un cuarto subtipo, junto al guiñolesco, marionetesco y automatizado, que adopta la forma de las sombras. En la escala gradual propuesta, sería este uno de los dos únicos casos en los que el autor supera el segundo estadio para aproximarse radicalmente al tercero. La conversión del personaje en una sombra durante unos instantes equivaldría a su sustitución por una forma artificial, aunque sólo fuera temporalmente.

Muchas de las muñequizaciones de sus personajes quizá fueran inconscientes. Tal vez se debieran a causas que no incluían la artificialización del personaje sino la expresión de

un estado anímico concreto, la ausencia de sentimientos, la relatividad de las acciones humanas o el reflejo de los personajes como realidades infranqueables. Pero en cualquier caso, incluso Kleist, pudo ver la muñequización de los personajes como el resultado de su creación. Quizá por eso formulara en los últimos años de su creación literaria el primer acercamiento teórico sobre la muñequización del personaje y el empleo del maniquí en su ensayo titulado *Sobre el teatro de marionetas*, publicado en diciembre de 1810 en el diario berlinés *Berliner Abendblätter*, que él mismo dirigió.

5.1.3. Sobre el teatro de marionetas, *primer manifiesto del personaje efigie*

Atendiendo a la fecha de aparición de este ensayo y de las obras anteriormente analizadas, donde recurre a la utilización de *personajes efigie*, puede comprobarse cómo su práctica antecedió a su teoría. Por ende, la teoría que esbozó en el ensayo es el resultado de su práctica literaria. En él, a través de la narración breve y el diálogo defiende la tesis de la superioridad de la marioneta respecto al actor vivo por su naturalidad y por la precisión de sus movimientos. Y sobre él se asentará la práctica y la teoría de los autores posteriores que muñequizaron a sus personajes, emplearon diversas clases de cuerpo artificial o propusieron la sustitución del actor vivo por algún tipo de *personaje efigie*. Por tanto resulta pertinente sintetizar las ideas principales de este ensayo y glosarlas con las interpretaciones y aportaciones de los críticos que se han encargado de desmenuzar su contenido y su sentido.

En primera persona relata el encuentro con un bailarín, detrás de quien pudiera encontrarse la voz ideológica del autor (Masini, 1980: 13). Al narrador le sorprende que haga danzar a sus marionetas en lugar de danzar él mismo y entabla una conversación con él para descubrir las razones. Desde el principio expresa que “*un bailarín deseoso de mejorar su formación podría aprender mucho de ellos*” (Kleist, 1988: 33). Algunos críticos ven aquí la insatisfacción con el teatro de actores en general (Plassard, 1992: 26) o con los actores berlineses en particular (Río, 2010: 8). El máximo interés de esta afirmación podría hallarse en la consideración de la marioneta como modelo para el actor vivo, lo cual supone una muñequización del personaje.

La primera cualidad que el bailarín atribuye a la marioneta es la gracia. Carlos Másmela (2001: 43) la define como el estado de la existencia humana caracterizado por la irreflexividad y la absoluta falta de conciencia, por lo que supone una integración con la naturaleza, frente a la conciencia, que es la actividad reflexiva por la que se separa de

la naturaleza. Benigno del Río Molina (2010: 5, 16) asocia esta gracia de la marioneta a la gracia del niño o adolescente que es capaz de encantar con absoluta naturalidad y espontaneidad, relacionando el juego con el títere a través de esta característica.

La siguiente cualidad que el bailarín le atribuye a la marioneta es la de poseer un centro de gravedad encargado de su movimiento. A cada movimiento le corresponde un centro de gravedad distinto y manejando este correctamente es posible mover los demás miembros de la figura con absoluta sencillez y precisión mecánica puesto que funcionan como péndulos. Así, si el centro de gravedad, que funciona como “*recorrido del alma del bailarín*” (Kleist, 1988: 36), se mueve en línea recta los miembros describen curvas y si se mueve de manera casual describe los movimientos de una danza. Didier Plassard (1992: 27) ve en estos movimientos basados en líneas rectas y curvas la percepción abstracta del movimiento que formularán y practicarán tiempo después la Bauhaus y las vanguardias. Para Másmela (2001: 49, 52), la gracia de la marioneta no reside en ella misma, sino en su danza o movimiento, que reside en el centro de gravedad.

El bailarín opina que los avances mecánicos de la época serían capaces de construir una marioneta cuya danza resultaría inigualable y pone como ejemplo las piernas mecánicas que se construyen para los mutilados. El repertorio de sus movimientos es limitado pero la calidad, gracia y precisión que las caracteriza compensa dicha carencia. Es un claro ejemplo de lo que antes se ha explicado como centro de gravedad y miembros que se mueven como péndulos. El cuerpo humano presente funciona como centro de gravedad puesto que su movimiento es el encargado de activar los miembros artificiales. Estos, sin movimiento independiente, se mueven de forma geométrica a través del impulso humano y representan la gracia que antes se le ha atribuido a la marioneta. Ferruccio Masini (1980: 12) califica esta idea de sublime y de absurda al mismo tiempo. Posicionándose desde la óptica del mutilado resulta absurda sin lugar a duda. Pero extrayendo el valor que posee para ejemplificar el manejo de los miembros corporales como péndulos y la fusión del cuerpo realista con el nuevo cuerpo plástico de la modernidad resulta más reveladora y regeneradora que absurda. Esta superposición del cuerpo artificial sobre el cuerpo humano supone el segundo caso en el que Klesit alcanza el segundo interestadio de la escala gradual propuesta, donde el cuerpo humano comienza a ser sustituido y a desaparecer. Incluso puede interpretarse como la primera propuesta en la historia del teatro sobre el empleo del maniquí parcial, que se estudiará en la teoría de Kantor.

Plassard (1992: 27) se entretiene en descubrir a través de este pasaje el tipo de títere al que está haciendo referencia Kleist. Reparando en el léxico técnico y en la alusión a la manivela que hace el narrador cree tratarse de un autómatas. Pero con una lectura paciente puede comprobarse que se trata de una marioneta, en el sentido castellano, manejada por hilos. La manivela es mencionada porque el narrador pensaba que la marioneta era manipulada por un mecanismo similar. Pero el bailarín le explica que, aunque no hacen falta marejadas de hilos (Kleist, 1988: 34), los movimientos del muñeco dependen del movimiento de los dedos del titiritero (Kleist, 1988: 36). Entre el muñeco y los dedos del titiritero en una relación de dependencia, no puede haber sino hilos. Además, los autómatas en el siglo XVIII eran todavía un espectáculo restringido frente al guiñol o la marioneta que se popularizaba en las plazas públicas, idéntico escenario donde se sitúa el encuentro entre el narrador y el bailarín. Por estas razones es más probable que Kleist estuviera pensando más en una marioneta, manejada por hilos, que en un autómatas.

A continuación el bailarín del ensayo expone las ventajas que presenta la marioneta frente al ser humano. La primera de ellas es la carencia de afectación, es decir, la carencia de conciencia y reflexión que atenta contra la naturalidad. Gracias a la falta de afectación es capaz de concentrar el movimiento en un solo punto del cuerpo y resultar natural. En cambio, el actor de carne y hueso acostumbra a ser consciente de cada punto del cuerpo que interviene en la adopción de una postura o en la realización de un movimiento. El bailarín entiende que la pérdida de la gracia natural por medio de la afectación es inevitable desde que se comió el fruto del Árbol del Conocimiento. Másmela (2001: 76-77) justifica esta referencia recordando el episodio bíblico: en cuanto los primeros habitantes del paraíso comieron el fruto prohibido sintieron vergüenza por su desnudo, tomaron conciencia, se alejaron de la naturaleza y consecuentemente fueron expulsados. A los primeros habitantes después de cometer el pecado original se les podría comparar con los actores reales, dominados por la conciencia o afectación. Y los mismos habitantes antes de cometer el pecado podrían ser equiparados con las marionetas, caracterizadas por la inconsciencia o la gracia natural. En esta línea de pensamiento, se llega a la idea general del teatro autónomo y de Kantor en particular según la cual, la artificialidad, como por ejemplo la de la marioneta, es la vía más apropiada para introducir la vida, la realidad o la naturalidad en el teatro (García, 2001: 147, 239; Kantor, 1984: 243-244; Kowzan, 1997: 142; Río, 2010: 10). Puesto que el teatro es un medio artificial, la naturalidad se percibirá como un engaño.

Sin embargo, la artificialidad entrará en coherencia con el medio, no habrá contradicción ni contraste posible y, consecuentemente, será más fácil de aceptar como verdadera. Kleist defiende así la paradoja de la naturalidad por medio de la artificialización del actor y del personaje.

La segunda ventaja que le atribuye el bailarín a la marioneta frente al actor real es la ingravidez, por la que su movimiento no depende de la inercia de la materia ni de la ley de la gravedad. Esto supone un auténtico control del movimiento y una liberación de las limitaciones del cuerpo humano. El narrador se resiste a aceptar la superioridad de la marioneta y el bailarín le nombra el tercer capítulo del primer libro del Pentateuco para poder comprenderlo. En él se relata el pecado original por lo que se vuelve a hacer una referencia a la pérdida de la gracia del ser humano, aunque esta vez de manera implícita, para poder comprender su postura.

Finalmente, cada uno de los personajes cuenta una historia a modo de ejemplo con la que demostrar la superioridad de lo inhumano frente a lo humano, ya sea en forma de estatua o animal, puesto que conserva la gracia natural. El narrador, para demostrar su capacidad comprensiva ante las reflexiones del bailarín, cuenta cómo un amigo suyo se frustró por encontrarse un parecido con una estatua a través de un gesto involuntario y ser incapaz de volver a encontrárselo repitiendo el mismo gesto de manera voluntaria. El síndrome de Pippo en este relato se ha transformado en la búsqueda dolorosa de un imposible. La espontaneidad involuntaria, es decir, la gracia, le permitió una fiel imitación de su modelo pero la conciencia y la reflexión de ese mismo logro le condujo a una afectación o artificialidad con la que no pudo acercarse a él. Incluso podría desprenderse de esto que la construcción artificial es capaz de imitar a la natural de manera perfecta, pero que el proceso contrario, donde el ser humano imita a lo artificial de manera consciente, sólo conduce a la frustración. Mientras que la estatua puede parecer real, natural y espontánea, el hombre sólo puede parecer real mediante la espontaneidad. En cuanto la técnica y la reflexión intervienen en el ser humano su actividad sólo puede parecer artificial. Para Másmela (2001: 97) este relato supone una crítica al dogma del arte y su racionalidad. El arte resulta natural y gratificante cuando está liberado de preceptos y artificial y frustrante cuando se basa en intenciones imitativas basadas en una técnica concreta.

El bailarín titiritero, para ampliar la reflexión, cuenta que un oso fue su único rival invencible en esgrima. Hierático y con el simple movimiento de una zarpa consiguió superarle. El oso podría ser interpretado de múltiples maneras. Para Ferruccio (1980:

14) es símbolo de la inteligencia elemental, con el que Kleist apuesta por no recurrir a la reflexión. Másmela lo analiza en comparación con la marioneta. Como ella carece de reflexión, conciencia y afectación frente al espadachín humano (Másmela, 2001: 102, 107). Pero a diferencia de ella, también carece de gracia o belleza (Másmela, 2001: 105). Del Río (2010: 14) opina que el oso pertenece a la gran familia de la marioneta pero que su gracia, a diferencia de esta, no es externa sino interna. No se debe a su propia corporalidad manipulada desde fuera sino a su condición natural y a los instintos que lo conforman. Además interpreta el encadenamiento del oso como el intento del ser humano por dominar la naturaleza obteniendo el alejamiento de ella. Trimmingham (2011: 120) cree que funciona como intermediario entre el cuerpo y la mente por golpear sin pensar. Aplicando las teorías de la performatividad, el animal puede ser entendido como una materialidad que capta la atención intensamente y que vuelve a fusionar lo real con lo ficticio (Fischer-Lichte, 2011: 217- 218). Y aplicando las teorías de la posmodernidad, muchas de las cuales anticipa Kleist, se puede interpretar como una negación del antropocentrismo (Lehmann, 2013: 368). Utilizar un personaje no humano replantea las jerarquías convencionales entre el reino animal y el humano. Y atribuirle la superioridad al animal supone atribuírsela a su automatismo y carencia de racionalidad, como es propio del muñeco. Tampoco habría que olvidar la imagen circense, tan del gusto de Kantor y todos aquellos que se interesaron por la corporalidad física y rítmica, que supone el oso enfrentado con doma y precisión al ser humano. La gracia, la naturalidad, la irreflexividad, la materialidad, la ficción, la negación del antropocentrismo y el circo son las claves para una adecuada interpretación de este pasaje. En cualquier sentido, parece subrayar la superioridad del movimiento mecánico, espontáneo y natural del animal frente al movimiento técnico, reflexivo y basado en la conciencia que posee el ser humano.

En conclusión, el bailarín sentencia que, en el mundo orgánico, a medida que se oscurece la reflexión aparece la gracia en mayor medida por una relación inversamente proporcional (Másmela, 2001: 112; Río, 2010: 15). Es de suponer que el ser humano no puede renunciar a la reflexión y la conciencia adquirida a lo largo de su evolución y que por tanto no recuperará la gracia. Pero el bailarín cree que podrá recuperar la gracia retornando a su origen como la intersección de dos líneas al lado de un punto que tras pasar por el infinito se presentan al otro lado o como la imagen del espejo cóncavo cuya imagen se acerca después de alejarse. En estas metáforas se hallan dos ideas de especial

interés: el carácter geométrico de la realidad y la idea de circularidad, dos ideas que llegarán hasta Kantor por medio de las vanguardias.

Para el bailarín, el conocimiento más puro se encuentra en la “*estructura corporal humana que carece de toda conciencia y en la que posee una conciencia infinita, esto es, en el títere y en el dios*” (Kleist, 2008: 45). El títere es símbolo así de la gracia originaria. El ser humano que habiendo perdido su gracia y naturalidad sea capaz de volver circularmente a su estado originario, como el del títere, se equiparará a un dios. De esta manera repite la idea anterior del engranaje entre el títere y el dios como “*los dos extremos del mundo anular*” (Kleist, 1988: 40). El narrador pregunta si entonces habrá que volver a comer del Árbol del Conocimiento a lo que el bailarín le responde afirmativamente. Así se vuelve a insitir en la necesidad de un tiempo circular. El ser humano divinizado por su evolución circular se puede identificar con el personaje muñequizado: siendo humano y teniendo conciencia regresó a un estado de gracia originario en el que imita a la marioneta. Ferruccio Masini (1980: 14) cree que la contradictoria restitución de la gracia después de haberla perdido se debe a la voluntad de Kleist de unir oposiciones, lo interno con lo externo, el sujeto con el objeto o el alma con el cuerpo. La misma contradicción supone confiar en la ilusión por medio de la artificialidad que aporta la marioneta o la muñequización. Y la misma unión de polos opuestos supone la marioneta, figura en la que se une lo humano y lo artificial.

5.1.4. Proyección

Kleist, pionero en la práctica del *personaje efigie*, pero sobre todo pionero en su teorización, es el primer escalón sobre el que debería comenzarse a trazar su historia de manera sistemática. A él se le debe la consolidación del fenómeno aquí estudiado, sobre su nombre se asentarán las experiencias posteriores que desarrollaron en la misma línea a través del simbolismo y las vanguardias históricas hasta llegar a Tadeusz Kantor. Sin su estudio sería imposible comprender eficazmente los nuevos personajes que aparecieron sobre la escena en épocas posteriores.

Kantor se refiere a Kleist en el manifiesto de *El Teatro de la muerte*. Le atribuye, como a Gordon Craig, la opinión de que el actor debe ser sustituido por la marioneta por su incoherencia con el medio artificial del arte, los límites de sus posibilidades físicas y el escaso control que ejerce sobre su propia conciencia en detrimento del encantamiento y la belleza (Kantor, 1984: 240). Y se opone a esta postura, defendiendo que no debe ser

sustituido, sino que debe funcionar como un modelo (Kantor, 1984: 247). De esta manera, se diferencia de él. Pero como se ha podido analizar a través de la glosa crítica al ensayo de Kleist, en ningún momento propone sustituir al actor por la marioneta. Es más, desde el comienzo expresa que los actores podrían aprender de ella, de lo que sí se puede deducir la propuesta de imitación pero no la propuesta de sustitución. Es posible que Kantor le atribuyera a Kleist la idea tradicionalmente atribuida Craig por la influencia que el primero ejerció sobre el segundo, siendo este último el más conocido y difundido de los dos.

Masini (1980: 11-12) hace ver que la marioneta a la que se refiere Kleist es la metáfora para una nueva comprensión del ser humano y que está muy alejada de la concebida por las vanguardias o de la rodeada por un halo diabólico como el Golem. Efectivamente, parece estar bastante alejada del canto al maquinismo y al futuro de los “ismos”. También parece alejarse del carácter siniestro y grotesco del romanticismo que abordaba el tema de las creaciones artificiales que cobraban vida. Kleist idealiza y estiliza la marioneta. Esto le aleja en gran medida de Kantor, que parte del siniestro y el grotesco romántico. En cambio, como se ha apuntado, la marioneta de Kleist no entra en absoluta oposición con la de las vanguardias ni con Kantor. La geometrización de los movimientos y el uso de la marioneta como metáfora escénica para introducir vida y naturalidad en la escena, une los tres planteamientos. Donde parece que Kleist y Kantor coinciden con mayor evidencia es en la noción de marioneta, para uno, y maniquí, para otro, como ser desprovisto de conciencia. Así, Kantor se refería al maniquí como:

una criatura que tiene un engañoso aspecto de vida, pero al mismo tiempo está privada de conciencia y destino: eso es lo que provoca en nosotros ese sentimiento de transgresión, que es al mismo tiempo atracción y rechazo (Kantor: 1984, 246).

5. 2. Maurice Maeterlinck

El belga Maurice Maeterlinck (1862-1949) es uno de los mayores exponentes del simbolismo. Su obra más representativa se desarrolló a finales del siglo XIX y las aportaciones que realizó a la historia del *personaje efigie* gravitaron alrededor de dos núcleos: por una parte, propuso teóricamente la sustitución del actor y del personaje por un símbolo, como podría ser una sombra, influido por Wagner; y por otra parte, muñequizó a sus personajes privándolos de voluntad propia y sometiénolos a diversos

mecanismos principalmente en lo que se refiere al plano de la expresión y a su relación con el espacio.

Las posibles causas que influyeron en la aparición de *personajes efígie* tanto en su pensamiento teórico como en la realización concreta de sus obras fueron de distinto orden. En su autobiografía de 1948, titulada *Burbujas azules*, le dedicó un capítulo a Villiers de l'Isle Adam, a quien conoció (González, 2009: 10; Martínez, 1958: 23). Las teorías y obras de este pudieron influir en él, aunque cada uno personalizara sus personajes de manera muy distinta. Como tantos otros autores que materializaron distintos tipos de efígie y de personajes muñequizados se interesó filosóficamente por la muerte debido al conocimiento metafísico que permite y el estado excepcional que provoca para el arte. Prueba de ellos son sus ensayos relacionados con este tema, como *La muerte*, de 1913, y el drama titulado *El poder de los muertos*, de 1926. Además, vivió la época de entreguerras. En concreto, quiso participar en la Primera Guerra Mundial aunque no se lo permitieron (González, 2009: 14). El contacto con las experiencias bélicas pudo reforzar sus reflexiones sobre la muerte y repercutir, en un sentido existencial, en el diseño de sus personajes. Y en un segundo nivel de importancia, aunque no se dedicó a las artes plásticas, mostró considerarlas para la construcción de sus obras. Así podría corroborarse en la intensa plasticidad de sus personajes o en algunas comparaciones de su universo teatral con la pintura. El decorado de *El pájaro azul*, por ejemplo, fue equiparado al Renacimiento veneciano o flamenco de Veronés o Rubens (Maeterlinck, 2009: 262).

Para el análisis del *personaje efígie* tanto en su pensamiento como en su producción teatral se desarrollarán cuatro subapartados. El primero abordará la obra y el estilo del autor como punto de partida para las reflexiones posteriores. El segundo se centrará en su concepción del personaje teatral. El tercero ahondará en los mecanismos de muñequización que aplicó particularmente a sus personajes. Y el último se dedicará a su proyección posterior, sintetizando los rasgos más característicos que legó a Kantor.

5.2.1. Obra y estilo

Maurice Maeterlinck cultivó todos los géneros, desde la poesía, la narrativa y el drama hasta el ensayo y la traducción. Aunque todas sus obras se interrelacionan y ayudan a explicarse unas entre otras, independientemente del género al que pertenecen, es el teatro donde mejor se puede apreciar su contribución al *personaje efígie*. Acerca de

la clasificación de su obra existen distintos criterios. Los más predominantes parecen ser el cronológico y el de contenido.

Cronológicamente, la obra del autor se puede dividir en cuatro grandes etapas. La primera, de 1886 a 1894, se inscribe en la línea del parnasianismo, muestra la influencia directa de Villiers de l'Isle Adam y se centra en temas como el inconsciente, lo invisible, lo errático y la búsqueda de identidad. Su primera obra teatral, *La princesa Malena*, data de 1889 (González, 2009: 17-19). En ella se desarrolla una historia de amor imposible entre la princesa Malena y el príncipe Hialmar. Cada uno de sus padres se opone a la relación entre ambos y para conseguir sus objetivos recurrirán al encierro y a la muerte. Después compondría obras como *La intrusa* y *Los ciegos*, ambas de 1890, o *Pelléas y Mélisande*, de 1892. En *Los ciegos*, por ejemplo, se presenta la situación de unos invidentes que a la muerte del Sacerdote encargado de dirigirlos se ven obligados a errar a tientas, lo cual ha sido comparado simbólicamente con la muerte de Dios y el destino del ser humano.

Pero, sin duda, las obras que resultan más relevantes para el objeto de estudio son las que el propio autor calificó de “dramas para marionetas” y que pertenecen a esta época. La más antigua de ellas, *Las siete princesas*”, de 1891, fue excluida por él de la edición de su *Teatro escogido* de 1901 (González, 2009: 63). No ocurrió lo mismo con *Aladina* y *Palomides*, *Interior* y *La muerte de Tintagiles*, las tres obras que han pasado a la historia del autor como los tres “dramas para marionetas” (Plassard, 1992: 37). Las tres obras fueron escritas en 1894, fueron publicadas en el período que abarcó desde el mismo año de su escritura hasta 1901 y su interés radica en la concepción de los personajes como marionetas (Kunicka, 2008: 29). Por la intensa muñequización que presentan, como se verá más adelante, serán las obras de las que más ejemplos se puedan extraer para el análisis del fenómeno.

Aladina y *Palomides* presenta otra historia de amor imposible, con notables coincidencias con *Pelléas y Mélisande*, que sólo puede realizarse y consumarse felizmente en el apartamiento y la muerte. Palomides se enamora de Aladina y rechaza sentimentalmente a Astolena. Ablamor, el padre de Aladina, se opone a la relación de su hija con Palomides. Ellos intentan huir pero él impide su amor a toda costa. Encerrados por él en una gruta llegan a encontrar la felicidad. Después parecen morir y, en contra de lo previsible, como en la gruta, los amantes llegan a ser felices.

La acción de *Interior* se desencadena por el hallazgo de un cadáver. Quienes lo encuentran deciden llevarlo a la familia y darles la funesta noticia. Cuando llegan a la

casa, antes de entrar y cumplir su misión, observan a la familia a través de las ventanas y se genera la reflexión sobre el conocimiento, la muerte, la realidad y el destino.

La muerte de Tintagiles trata sobre la inevitabilidad de la muerte y del destino. El argumento presenta la situación de una Reina que hace traer a su castillo al jovencísimo Tintagiles, único varón de la estirpe. Entre Igrena, su hermana mayor, Berenguela, su hermana menor, y Agloval, un viejo maestro, se levanta la sospecha de que la Reina pretende prevenir la posibilidad de que Tintagiles le arrebatase el trono y deciden protegerle. A pesar de la resistencia que oponen encerrados en una cámara del castillo, las tres Sirvientas cumplen las órdenes de la Reina, consiguen capturar a Tintagiles y le conducen hasta la presencia de la Reina, donde muere. Formalmente responde a los parámetros del simbolismo. Predomina un diálogo poético acerca del sueño, la percepción y el conocimiento. La atmósfera es sugerida por el texto a través de diversos efectos lumínicos y cromáticos. Y resulta llamativo el juego con los espacios y personajes latentes, es decir, aquellos que no se muestran visualmente en escena pero que se presuponen de manera contigua. Ese es el caso, por ejemplo, de diversas cámaras del castillo, como la de la Reina. El texto propone la visión de Igrena al otro lado de la puerta de esta cámara, intentando abrirla para salvar a Tintagiles en vano, pero en ningún momento se muestra su interior ni el personaje de la Reina. También abundan numerosos mecanismos de muñequización en la caracterización de los personajes, en los que se profundizará en el apartado dedicado a Maeterlinck.

La segunda etapa comprende de 1895 a 1900 y se podría entender como la transición de una época a otra. En ella compuso un teatro más tradicional, cultivó con mayor insistencia el ensayo y espiritualizó tanto la figura de la mujer como el tema del amor (González, 2009: 19-20).

La tercera etapa, de 1902 a 1918, supuso el rebajamiento de algunos núcleos temáticos típicamente maeterlinckianos, como el destino, la fatalidad o la muerte, en beneficio de la naturaleza u otros de carácter ético. La obra más representativa de este período quizá sea *El pájaro azul*, “una ensoñación mágica” estrenada en 1908 con dirección de Stanislavski (González, 2009: 21-22).

La cuarta y última etapa, de 1919 a 1949, se vio marcada por los grandes viajes del autor. A temas explotados anteriormente como el destino o la naturaleza, les incrementó la carga esotérica (González, 2009: 22-23) como se puede apreciar en el drama, ya mencionado, *El poder de los muertos*.

Atendiendo al contenido de las obras de Maeterlinck se pueden establecer tres grandes grupos cuyas denominaciones fueron empleadas asistemáticamente por el autor. El “teatro del terror” muestra una atmósfera onírica marcada por la muerte, combinación que da lugar a una estética siniestra, y fue cultivado hasta 1891 (González, 2009: 39). El “teatro estático” comparte el ambiente con el anterior tipo de teatro pero, a diferencia de él, no desarrolla un argumento ni una acción convencionales, sino que recrea la atmósfera de determinada situación (Bobes, 2001: 472) como ya preludió con su primera obra teatral, *La princesa Malena* (González, 2009: 18, 62). Y el “teatro alegórico”, teniendo una acción estática, como en el anterior tipo, recurre a presencias extrañas e invisibles que sitúa en primer plano (Acuña, 2013: 75).

A lo largo de todas las etapas de su evolución mantuvo una serie de rasgos constantes que le dan unidad a su obra. En el prefacio a su *Teatro escogido* editado en 1901 declaró buscar un teatro más cercano a la poesía, por la expresión interior y simbólica, que de la realidad de la vida y de las corrientes naturalistas:

En esta esfera puede crear obras fuertes de observación, de pasión y de cordura; pero es cierto que no alcanzará jamás la belleza más vasta y más profunda de los grandes poemas, en los cuales algo de infinito se mezclaba a las acciones de los hombres (...) (Maeterlinck, 1958: 69).

El carácter poético de su teatro se manifiesta en la sustitución de los temas psicológicos y cotidianos por otros más trascendentes como la existencia, el conocimiento o el destino. La acción queda abolida en beneficio de sensaciones abstractas, tensas apariencias, premoniciones e intuiciones de lo que parece que va a ocurrir y nunca llega a materializarse si no es en la mente del lector. Y el interior emocional más inasible y etéreo de los personajes se proyecta sobre la atmósfera que les rodea creando un espacio onírico.

Por estas razones, Abirached (1994: 178) le atribuyó la realización de un teatro inspirado en una mimesis contraria a la naturaleza que impide imaginar una nueva dramaturgia. En cambio, puede que se sumergiera en la naturaleza más profunda del individuo, que es aquella que no puede expresarse exteriormente mediante procedimientos convencionales, y que ya configurara por sí misma una nueva dramaturgia. Siguiendo esta línea de razonamiento, Lehmann (2013: 102, 104) emparentó a Maeterlinck con la tradición oriental y ritual del teatro. Para él, el autor

practicó un estatismo prearistotélico cercano a los dramas de Esquilo, creó una primera dramaturgia antiaristotélica y un teatro de texto que se basaba en los valores poéticos de la palabra; es decir, no empleó la palabra en su sentido lógico y racional, sino en sus valores materiales, sonoros y musicales con los que poder alcanzar un conocimiento de la realidad más profundo que lo meramente sensible.

Un ejemplo de empleo poético de la palabra, en busca del conocimiento y no de la comunicación, se puede reconocer en el gusto constante que mostró el autor por la repetición de palabras. En el prefacio a su *Teatro escogido*, defendió este recurso para crear la atmósfera interior y metafísica por la que apostaba en teatro:

Hubiese, por ejemplo, sido fácil suprimir en *La Princesa Malena* muchas ingenuidades peligrosas, algunas escenas inútiles y la mayor parte de esas repeticiones asombradas que dan a los personajes apariencia de sonámbulos un poco sordos, constantemente arrancados a un sueño penoso. También hubiera podido ahorrarles algunas sonrisas; pero la atmósfera y el paisaje mismo en el que viven hubieran parecido cambiar con ello (Maeterlinck, 1958: 63).

La escena en la que la nodriza y Malena se encuentran encerradas en el interior de una torre y Malena se asoma al exterior para describirlo podría ejemplificar perfectamente el paisaje interior y la atmósfera sonámbula que construyen los personajes por medio de la repetición, que se podría considerar un mecanismo de muñequización por artificializar su psicología:

NODRIZA.- Pero entonces tenéis que ver la ciudad.

MALENA.- No veo la ciudad.

NODRIZA.- ¿No veis la ciudad?

MALENA.- No veo la ciudad.

NODRIZA.- ¿No veis la torre?

MALENA.- No.

NODRIZA.- Es extraño.

MALENA.- Veo un navío en el mar.

NODRIZA.- ¿Hay un navío en el mar?

MALENA.- ¡Con velas blancas!

NODRIZA.- ¿Dónde está?

MALENA.- ¡Oh, el viento del mar me agita la cabeza!... ¡Pero ya no hay casas a lo largo de los caminos!

NODRIZA.- ¡Qué?... No habléis así hacia fuera; no oigo nada.

MALENA.- ¡Ya no hay casas a lo largo de los caminos!

NODRIZA.- ¿Ya no hay casas a lo largo de los caminos?

MALENA.- ¡Ya no hay campanarios en el campo!

NODRIZA.- ¡No hay ya campanarios en el campo?

MALENA.- ¡No hay ya molinos en las praderas!

NODRIZA.- ¿No hay molinos en las praderas?

MALENA.- ¡No reconozco nada!

Otra de las características más representativas de la obra de Maeterlinck es la fuerte presencia de la muerte. Incluso cuando no aparece retratada temáticamente en sus obras, parece estar presente en la atmósfera, donde los personajes parecen seres que se mueven en el umbral entre la vida y la muerte siendo dudosa la idea de si se encuentran en la realidad y el sueño, si viven o mueren. La expresión de “dramas de la muerte” ha sido empleada para referirse a su producción teatral. Rilke afirmó que

podríamos reunir todos estos dramas bajo el nombre de ‘dramas de la muerte’, ya que no contienen más que horas de agonía y son la confesión de un poeta que ve en la muerte la única certeza, la única seguridad cotidiana y consoladora de nuestra vida (González, 2009: 52).

Y Cristina Grazioli (2013: 166) considera que en Maeterlinck las expresiones de “dramas para marionetas”, “dramas de la espera” y “dramas de la muerte” son intercambiables entre sí por designar el poder y la presencia de una ausencia que proviene del Romanticismo. Es posible que tanto la repetición de las palabras con una intención poética y metafísica como la denominación del Teatro de la Muerte de Kantor estén tomadas directamente de la teoría y producción teatral del simbolista belga.

5.2.2. Su concepción del personaje

Los personajes de Maeterlinck, como ya se ha indicado, parecen encontrarse en un estado sonámbulo. Aparentan haber sido extraídos del sueño o de la muerte e introducidos en la vida. En lugar de caracteres se presentan como símbolos que exteriorizan su estado interior más abstracto con diálogos que no avanzan hacia ninguna

parte más que hacia la indagación de lo indecible (Acuña, 2013: 76). Adelantándose a Freud, indagan en el mundo subconsciente (Martínez, 1958: 14)

En busca de la expresión interior y la poeticidad, la crítica ha reparado en la tendencia de agrupar a los personajes imponiendo la sensación de coro (Lehmann, 2013: 228-229). De esta manera, a través de sus palabras producen un diálogo coral lejano al sentido dialéctico de la palabra o su empleo como soporte de acción (Sánchez, 2002: 23). Más que comunicar activamente a través del uso de la palabra, profieren pasivamente el texto transmitiendo una corriente de contacto con lo sensiblemente imperceptible (González, 2009: 45).

Las teorías del autor respecto a las figuras de sus dramas se encuentran en dos textos. Por una parte, esbozó su teoría del “tercer personaje” en el prefacio de 1901 a la edición de su *Teatro escogido*. Por otra parte, el resto de cuestiones teóricas relacionadas con sus personajes aparecieron publicadas en el artículo “Menus propos-El Teatro” en *El joven belga* en 1890, después de una primera versión que consistió en unas cuantas notas incompletas recogidas en una pequeña agenda a comienzos de aquel mismo año (Plassard, 1992: 35).

El “tercer personaje” del que habla Maeterlinck se puede reconocer de manera abstracta en sus obras. Es aquel que gravita, de manera inefable, alrededor de los demás personajes para someterlos a su fuerza sin que estos puedan percibir de él más que un extraño presentimiento de muerte (González, 2009: 46). Intentando encontrar un referente lógico, racional y concreto con el que designarlo se podría pensar en el destino, la fatalidad, la muerte o el contacto con el invisible, una abstracción que cobra un protagonismo en las obras de Maeterlinck y cumple las funciones de un personaje por activar y desarrollar las situaciones dramáticas. El autor definió a este “tercer personaje” en el prefacio a su *Teatro escogido* de la siguiente manera:

Hoy falta casi siempre ese tercer personaje, enigmático, invisible, pero presente en todas partes, a quien podría llamarse el personaje sublime, que acaso no es sino la idea inconsciente, pero fuerte y convencida, que el poeta se forma del universo y que da a la obra un alcance más grande, el “no sé qué” que continúa viviendo después de la muerte de los demás y que permite volver a ello sin agotar nunca su belleza (Maeterlinck, 1958: 71).

En “Menus propos-El teatro” consideró necesario e imprescindible eliminar la presencia humana del actor sobre el escenario, siendo el pionero de esta idea en la historia del *personaje efigie*. Para él, el actor suponía un intermediario entre el poeta y el espectador que impedía el necesario simbolismo, atentaba contra el sueño que debía emanar del drama, entraba en contradicción con la artificialidad intrínseca al medio teatral y destruía el arte (Plassard, 1992: 36; Sánchez, 1999: 60n, 364n). Reparaba en las máscaras del teatro griego, que habían logrado su objetivo en cierta medida. En la actualidad pensaba en una escultura, una sombra, un reflejo, una proyección de formas simbólicas o un ser que aparentemente estuviera vivo sin llegar a estarlo, como los sustitutos ideales del actor (González, 2009: 53; Grazioli, 2013: 164; Kunicka, 2008: 29; Plassard, 1992: 36). Y más adelante, en el mismo texto, elogiaba el poder extraordinario que poseen las figuras de cera de las galerías por estar desprovistos de destino, por oscilar entre la vida y la muerte y por augurar un nuevo arte (Grazioli, 2013: 165; Plassard, 1992: 37; Skiba-Lickel, 1991: 9).

En el prefacio a su *Teatro escogido*, el autor mencionaba “*la fuerza invencible de la nada y de la muerte (...) La verdad suprema de la nada, de la muerte y de la inutilidad de nuestra existencia*” (Maeterlinck, 1958: 66-67). Efectivamente, en sus obras se reconoce la nada y la muerte como la fuerza organizadora del universo. Como señala Lehmann (2013: 103), las ideas de Maeterlinck respecto a la presencia escénica humana pudieron deberse en gran medida a una defensa de la superioridad de lo muerto. Las esculturas, las sombras, los símbolos y las figuras de cera están muertas y, por tanto, cumplen con las condiciones necesarias para dotar al drama de la energía perseguida.

En cambio, la sustitución del actor por distintos tipos de efigie se quedó en un plano teórico en el universo teatral de Maeterlinck puesto que no llegó a ejecutarla de manera efectiva. Haría falta más tiempo para que sus propuestas fueran llevadas a cabo. En la teoría alcanzó el tercer estadio de la escala gradual propuesta en la evolución del *personaje efigie*, por la que el personaje disuelve sus formas aproximándose a la condición de objeto, pero en la práctica no alcanzó más que el segundo estadio, correspondiente a la artificialización del cuerpo natural imitando las formas de la efigie. Por tanto, su precisa ubicación en la escala propuesta debería buscar un punto intermedio.

Al respecto tan sólo se podrían considerar algunas excepciones, casi insignificantes por su relevancia y cantidad, que fueron prefiguradas textualmente pero de las que no se tiene noticia en cuanto a su puesta en escena. En *El pájaro azul*, por ejemplo, la esfera

de un reloj guiña un ojo, sonrío y las horas se ponen a bailar (Maeterlinck, 2009: 206-207). Y en la misma obra, el abuelo Tyl porta una pierna de madera. El primer tipo de cuerpo artificial, consistente en la transformación de un objeto en ser animado está justificada por la fantasía del drama. El segundo recuerda a las piernas ortopédicas exaltadas por Kleist y Poe que reaparecerán después en las teorías de Schlemmer.

En la época, la transformación del personaje exterior y psicológico en un símbolo interior no se realizó escénicamente a través de su sustitución absoluta por una efigie sino que se materializó mediante diversos mecanismos de muñequización que no llegaron a alcanzar el estadio del cuerpo artificial. Así, el público fue separado del universo dramático a través de velos colocados en el proscenio. La escenografía y los personajes se diseñaron en base a las leyes de correspondencias sinestésicas entre colores y sonidos (Innes, 1995: 27). Y tanto el gesto como el movimiento fueron estructurados musicalmente para expresar estados internos de manera plástica (Innes, 1995: 29). Pero frente a estos mecanismos de muñequización aplicados en la escena, rastreando sus textos se pueden encontrar muchos otros que artificializaron al personaje en una línea muy similar a la que después seguiría Kantor.

5.2.3. Mecanismos de muñequización

La muñequización interna de los personajes del universo dramático de Maeterlinck se lleva a cabo mediante una particular aplicación del *theatrum mundi*. Sus personajes no son dueños de sus actos y se presentan en un estado subconsciente, en el que no viven realmente su propia existencia, por depender del “tercer personaje” que oscila entre ellos. Todos ellos, por tanto, responden a ese misterioso personaje, ya reciba el nombre de destino, muerte o nada. A pesar de su inconsciencia general, se muestran conscientes de esta condición existencial. En *Aladina y Palomides*, por ejemplo, Ablamor le dice a Aladina: “*Obedeces a leyes que no conoces, y no podías hacer sino lo que has hecho*” (Maeterlinck, 1958: 270). Palomides expresa la misma idea cuando afirma que “*sin duda hay leyes más poderosas que las de nuestras almas*” (Maeterlinck, 1958: 273). Y Astolena se dirige a su padre para justificar su llegada diciendo: “*Padre, he venido porque me lo ordena una voz a la cual no puedo resistir*” (Maeterlinck, 1958: 274).

Esta subordinación de los personajes a fuerzas superiores a ellos podría explicar la frecuencia con la que aparecen los personajes ensimismados o en estados

semiinconscientes. Ese el caso de Malena, quien duerme mientras su padre le confiesa manipular el destino (Maeterlinck, 1958: 263) y que aparece abstraída con la frente apoyada en una ventana (Maeterlinck, 1958: 267) o de los amantes Pélleas y Mélisande, de quienes se dice explícitamente en las acotaciones que no cierran los ojos cuando se encuentran entre sí (Maeterlinck, 2009: 169), recordando a la mirada de los muertos. En un grado mayor de muñequización, a menudo son equiparados con formas artificiales de acuerdo con el tópico del mundo como teatro de marionetas. Mélisande da a luz una figura de cera momentos antes de morir (Maeterlinck, 2009: 182). En *La intrusa*, el niño era comparado con la cera por su hieratismo y su silencio (Maeterlinck, 2009: 87) del mismo modo que el sacerdote muerto en *Los ciegos*, Ana describe a Malena, envenenada, como una “*mendiga de cera*” (Maeterlinck, 1958: 108). De los protagonistas de *El milagro de San Antonio* dicen expresamente las acotaciones que son “*figuras formidables talladas en duro leño por la mano más hábil y la gubia mejor afilada*” (Maeterlinck, 1958: 52). Y el anciano de *Interior* se refiere a las personajes que contemplan desde el otro lado de la ventana como “*muñecas inmóviles*” (Maeterlinck, 1958: 298).

La muñequización del personaje en lo que se refiere a su desindividualización, tipificación o esquematismo se realizó textualmente con eficacia a través de varios procedimientos. Bobes Naves (2001: 473) señala que las réplicas de los personajes de Maeterlinck son intercambiables entre ellos y que se muestran pasivos en el transcurrir de los diálogos dejándose llevar por las palabras más que guiando a estas. Por tanto, opina la teórica, aparecen impersonalizados y desindividualizados en un mundo de ensueño. Los personajes de *Los ciegos* aparecen caracterizados con “*vestiduras oscuras y uniformes*” (Maeterlinck, 2009: 109), lo que les convierte en una especie de coro. Las tres sirvientas de *La muerte de Tintagiles* encargadas de obedecer a las órdenes de la reina llevan su rostro cubierto por un velo (Maeterlinck, 1958: 323). Y en numerosas obras recurrió a escenas de multitudes donde unos personajes se confundían con otros para representar el “*alma colectiva*” (Martínez, 1958: 50-51). Los personajes se convertían por estos procedimientos en una masa donde la individualidad y la psicología personal resultaban imposibles.

Los mecanismos de muñequización que descansan en la corporalidad del personaje son más numerosos. Cabe destacar el cromatismo artificial de algunos personajes, como Malena “*con su cara verde y sus pestañas blancas*” (Maeterlinck, 1958: 77) o los Grandes Placeres de *El pájaro azul*, que vestían con “*maillots color café o chocolate*,

para parecer marionetas de tripa” (Maeterlinck, 2009: 198). En el plano de la expresión son muy frecuentes los rasgos que recuerdan a las propiedades de los títeres u otros tipos de efigie. En las acotaciones de *Interior*, se anota sobre los personajes de dentro de la casa que “*sus movimientos son graves, lentos, breves y como espiritualizados por la distancia, la luz y el velo indeciso de la ventana*” (Maeterlinck, 1958: 295). A menudo los personajes se quedan inmóviles y en silencio como cuando se percibe una presencia extraña (Maeterlinck, 2009: 101). Igrana cerraba *La muerte de Tintagiles* sollozando sobre el umbral de una puerta con los brazos extendidos (Maeterlinck, 1958: 331) y Aladina se dormía colgando los brazos y echando la cabeza hacia atrás (Maeterlinck, 1958: 277), en posturas que podrían recordar fácilmente a las posibilidades expresivas del guiñol. Cuando Aladina y Palomides morían se quedaban sin centro de gravedad capaz de sostener su cuerpo, a pesar de sus deseos, y compartían entre ellos sus sensaciones (Maeterlinck, 1958: 291). Y, como si también fuera un muñeco, por su corta edad, el pequeño Tintagiles era transportado y manipulado por otros personajes (Maeterlinck, 1958: 311, 319, 322).

Más especiales resultan otros mecanismos de muñequización que se originan por una relación entre el cuerpo del personaje y el espacio. Cuando un personaje se sitúa visiblemente al otro lado de una puerta, ventana o estructura similar, del mismo modo que cuando se sitúa en sus umbrales, se encuadra dentro de un marco espacial. Entonces se genera una imagen simultánea por la que además de percibirse un personaje en una frontera espacial se podría percibir una figura humana enmarcada en los límites de la ficción, como podría ser el marco de una obra pictórica. Además de resaltar sus cualidades plásticas, por el movimiento que siguen exhibiendo los personajes dentro del marco se podría relacionar el efecto conseguido con las pantallas del teatro de sombras, las ventanas de los retablos de títeres o las puertas por los que asoman los autómatas.

Este tipo de imágenes son muy frecuentes en las obras de Maeterlinck. En *Pélleas y Mélisande* recoge una acotación la nota de “*en el exterior, unos niños juegan delante de uno de los tragaluces de las sala*” (Maeterlinck, 2009: 180). El efecto conseguido, desde el punto de vista del espectador, es parecido a la proyección de sombras a través de una pantalla, que se aproxima a la propuesta del propio autor en “*Menus propos-El teatro*”, al menos en relación con los personajes que se encuentran, a un nivel secundario, en los espacios latentes o supuestamente contiguos al interior de la escena. En *Aladina y Palomides* Ablamor se asoma a la ventana de una torre mientras que el decorado de la escena representa el exterior (Maeterlinck, 1958: 269) y aparece en el

umbral de una puerta integrándose en el interior de un marco (Maeterlinck, 1958: 279). En ambos casos, la corporalidad del personaje aparece enmarcada en el espacio y, sobre todo en el primer caso, por ocultar necesariamente la parte inferior del personaje, podría evocar las imágenes del teatro de guiñol cuyos personajes tradicionalmente prescinden de la representación de las piernas por ser la parte por donde el titiritero lleva a cabo la manipulación del personaje.

En *La muerte de Tintagiles*, en un sentido muy parecido, se insiste frecuentemente en la percepción de los personajes en el umbral de distintos espacios. Igrena dice a Tintagiles que le conoció en seguida desde que le vio en el umbral (Maeterlinck, 1958: 314). Tintagiles pregunta a sus hermanas por qué el maestro Agloval está en el umbral de la cámara en la que intentan resistir contra las sirvientas (Maeterlinck, 1958: 319). E Igrena cae sin sentido en el umbral de un pasillo al perder a Tintagiles (Maeterlinck, 1958: 326). En todos estos casos, la pasticidad del cuerpo del personaje quedaría resaltada en una puesta en escena por su contacto e integración con el espacio. Si a este hecho se le añadiera un efecto lumínico, tan típico como era en el simbolismo, por el cual la silueta de los personajes se recortara contra luz, se emularía la plasticidad de los teatros de sombras.

Finalmente, habría que destacar la obra *Interior* por encima de las demás, puesto que la situación dramática planteada parece estar desarrollada a través de este recurso espacial. Los personajes que han encontrado el cadáver y lo llevan hasta la casa observan a los personajes del interior, a través de las ventanas (Maeterlinck, 1958: 306). Los del exterior conocen la verdad y la noticia que ellos mismos van a dar, mientras que los del interior desconocen lo sucedido e ignoran qué información van a tener. El exterior simboliza de esta manera el conocimiento y la realidad mientras que el interior simboliza el desconocimiento y la ficción en una manifiesta oposición. En la puesta en escena prefigurada textualmente es de suponer que los personajes del interior se reducirían a un reflejo o una sombra a través de las ventanas ubicadas en el foro del escenario. El efecto conseguido, una vez más, podría recordar a las ventanas del teatro de sombras o de autómatas. Además, no habría que perder de vista la coincidencia del recurso de la ventana para oponer dos mundos, uno ficticio y otro real, con *Frankenstein* o el moderno *Prometeo*, algunas de cuyas escenas más importantes se desarrollaban con el monstruo asomado al interior de una habitación a través de la ventana.

5.2.4. Proyección

Tanto el estilo como numerosos hallazgos dramáticos de Maurice Maeterlinck trascendieron notablemente y se proyectaron en numerosas corrientes, obras y autores posteriores. Su mundo onírico, sus seres de ensueño, la existencia de los personajes detenidos en un instante y a la espera de algo que tan sólo aciertan a intuir sin que nunca llegue a materializarse se podría reconocer en el surrealismo, en Beckett, Ionesco, Magritte, Delvaux, De Chirico (González, 2009: 67) o Lorca (Ibarzábal, 2008: 201). Jarry declaró su admiración por él y la obra de ambos ha sido comparada en varios aspectos (Innes, 1995: 38). Y tanto autores como teóricos destacados en la historia del *personaje efigie* prestaron su atención y dedicaron su trabajo a la obra del autor belga. Meyerhold, por ejemplo, montó *La muerte de Tintagiles* muñequizando a los personajes, con la intención de materializar las aspiraciones teóricas de Maeterlinck, con la técnica del bajo relieve; es decir, con una interpretación basada en la inmovilidad, ubicada en el proscenio y con un fondo liso y neutro (González, 2009: 58). Pero entre todos los continuadores del teatro de Maeterlinck, en mayor o menor medida, uno de los que más atención requiere es Tadeusz Kantor por la cantidad de influjos que recibió de él.

Kantor confesaba que desde su infancia buscaba la soledad para memorizar la “Lección” de Maeterlinck (Kantor, 1981b: 22). Conocía todas las obras del autor, atraído por el enigma que desplegaban alrededor de la muerte (Kantor, 1984: 281; Mahlow, 1968: 0:02:11-0:02:22; Skiba-Lickel, 1991: 9). La primera obra que montó, siendo todavía estudiante, fue *La muerte de Tintagiles*. Después volvería a retomar explícitamente los conceptos del autor para montar *El retorno de Ulises* (Kantor, 1984: 152) y, en los últimos años de su producción teatral, para *La máquina del amor y de la muerte*, donde reutilizó su primera obra. En cambio, como afirma Denis Bablet (1988: 47), Maeterlinck siempre acompañó a Kantor, pudiendo recibir este el calificativo de “simbolista”. Incluso algunos críticos reparan en que el estudio de Maeterlinck, entre otros autores, por parte de Kantor, condujo a la creación de *La clase muerta* (Fábregas, 1983: 30).

Efectivamente, la huella de Maeterlinck se puede reconocer intensamente en la obra de Kantor. Maeterlinck teorizó sobre la presencia de la muerte dentro de su producción literaria y sus obras dramáticas llegaron a recibir el calificativo de “dramas de la muerte”. Kantor se inscribió dentro de la misma tradición que se preocupa por la muerte

en una dimensión artística y denominó a una de sus etapas de creación “Teatro de la muerte”. Maeterlinck dislocó la identificación entre actor, personaje y espectador (Plassard, 1992: 38) e imaginó la sustitución de un actor por una forma que provocara el mismo efecto de una figura de cera despojada de destino. Kantor parece que llevó a la práctica aquello que en el autor belga tan sólo se había quedado en teoría y empleó tanto esculturas como figuras de cera para representar a los personajes.

Bastantes recursos y motivos de Maeterlinck, más allá de sus planteamientos teóricos, aparecieron después entre la imaginería y el simbolismo del autor polaco. Maeterlinck eliminó la linealidad temporal de sus dramas. Así, el personaje de Agloval tenía la sensación de haber vivido anteriormente la misma situación que en el presente (Maeterlinck, 1958: 318). Y estableció una relatividad temporal por la que los personajes muertos eran capaces de cobrar vida (Maeterlinck, 1958: 222, 292). Del mismo modo, los personajes de Kantor oscilaban continuamente entre el pasado y el presente, la vida y la muerte. Las sirvientas de *Pélleas y Mélisande* se obsesionaban con borrar una mancha del suelo, símbolo de la culpa (Maeterlinck, 2009: 188n). De la misma manera, uno de los personajes recurrentes en el teatro de Kantor centrará sus acciones en limpiar. Maeterlinck gustó de colocar puertas en sus decorados imaginarios que no se sabía a dónde conducían. Simbolizaban la presencia de lo oculto, lo informe y lo ilógico (acuña, 2013: 77). Bastaría recordar la presencia de las puertas en *La muerte de Tintagiles*, por donde los personajes presienten las fuerzas enemigas que les arrebatarán a Tintagiles y que se convierten en la causa de su inquietud (Maeterlinck, 1958: 321-322). La utilización de las puertas corredoras de Kantor en *Wielopole*, *Wielopole*, o aquellas por las que hacen sus entradas los personajes en *No volveré jamás* podrían estar inspiradas en el símbolo del autor belga. Maeterlinck se refirió a diversas presencias que vivían con él en su “habitación”, símbolo de su interior y su imaginación (Plassard, 1992: 39). De idéntica forma, Kantor empleó la expresión de la “habitación” para referirse al escenario en el que se proyectaba su interior y su imaginación.

Más interesante aún, por su relación directa con el objeto de investigación, es la similitud entre la pierna de madera del abuelo Tyl en *El pájaro azul*, como antes ya había aparecido en Kleist o Poe, y la prótesis empleada por Kantor para el óleo *El soldado porta el cuadro donde aparece retratado portando el cuadro* o las superposiciones de cuerpos artificiales fragmentarios sobre el cuerpo natural del actor en forma de biobjetos o maniqués parciales dependientes. Asimismo, bastantes recursos de muñequización del personaje fueron comunes a ambos autores. Como habrá

ocasión de ejemplificar más adelante, Kantor recurrió al mismo tipo de maquillaje artificial, a parecidas escenas de multitudes en las que los personajes se almacenaban o actuaban de manera conjunta, a idénticos momentos de inmovilidad, de pérdida de centros de gravedad y de manipulación por otros personajes que Maeterlinck. Pero entre todos los mecanismos de muñequización que podrían vincular a un autor con otro, quizá el más llamativo por disminuir la posibilidad de una simple coincidencia sea el empleo del espacio. Kantor, igual que Maeterlinck, enmarcó a sus personajes en distintos espacios como ventanas, puertas o retretes evocando la imagen del guiñol o del autómatas. Incluso el cricotaje *Una lección muy corta* parece estar construido a partir de *Interior*, donde los personajes observan el interior de una casa a través de una ventana exterior.

5.3. Edward Gordon Craig

El inglés Edward Gordon Craig (1878-1966) se dedicó a la escenografía y a la dirección teatral además de contribuir a su estudio, teoría y enseñanza. Una de sus mayores aportaciones fue la concreción de una práctica escénica diferente a la naturalista. Otra de ellas, causada por la fuerte atracción que siempre mostró por el teatro de títeres, fue su concepto de “supermarioneta”. Por todo ello, desde los planteamientos del simbolismo, trascendió a la época de las vanguardias históricas y se convirtió en un eje fundamental para la reflexión teatral del siglo XX. Para analizar su relación con el *personaje efigie* y el teatro de Tadeusz Kantor se esbozarán algunas líneas generales de su apuesta teatral. Después se abordarán algunas cuestiones relativas a su preocupación por el mundo de los títeres para desembocar en una interpretación del concepto de “supermarioneta”. Y, finalmente, se relacionará su pensamiento con el de Tadeusz Kantor intentando establecer las principales diferencias y semejanzas entre ambos.

5.3.1. Su concepción teatral

Las apuestas de Craig parten de la premisa fundamental de que el teatro debía distanciarse de la realidad y cobrar un estado de autonomía. En *El teatro en marcha* reflexionaba sobre la manera más adecuada de llevar una situación de la vida al escenario y afirmaba que debería ser “*a través de algo relacionado con la línea, el color, el movimiento, cosas alejadas de la encarnación o representación, algo que poco*

tiene que ver con la la reproducción de realidades” (Craig, 2012: 214). Proponía, por tanto, una abstracción plástica de la realidad sobre el escenario. Y en una personal aplicación de las leyes simbólicas de correspondencia concretaba la abstracción por medio de las formas geométricas: así identificaba los movimientos de dos y cuatro con el cuadrado y lo masculino, mientras que los movimientos de uno y tres los asociaba al triángulo y lo femenino (Grossmann, 2013: 106).

Su reacción contra el naturalismo se originó por la misma paradoja que se puede encontrar en autores como Diderot (Abirached, 1994: 74-75) o Kantor. El teatro, pensaba, es un medio artificial por definición. Si en él se imita la naturaleza, por contradicción con el medio, el resultado será artificial. En cambio, si en él se desarrollan formas artificiales, en su conjunto unitario y autónomo se percibirá como una realidad natural por el espectador. Acerca del teatro moderno de su época, que era el naturalista, afirmaba por tanto que era antinatural y se preguntaba: *¿No es antinatural que contemplemos un escenario artificial que ni siquiera se ha investido de un artificio natural ni siquiera de un artificio realmente artificial?*” (Craig, 2012: 153).

Craig creía que era posible crear una realidad paralela a la vida que en el arte fuera más verdadera. Pretendía conseguir la sensación de veracidad a través de la falsificación. En lugar de tomar como referente la realidad, tomó la imaginación, acorde con la línea general del simbolismo, a la que definió como *“el paraje donde habita lo que nosotros llamamos muerte”* (Levy-Daniel, 2009: 213). Por cuanto el naturalismo se identifica con la vida en el pensamiento de Craig, la imaginación se identifica con la muerte por analogía (Guidicelli y Plassard, 2013: 18). Así, algunos estudiosos han llegado a afirmar que *“Nos propone un Teatro de la Muerte”* (Levy-Daniel, 2019: 217) que, sin duda, podría recordar a las ideas anteriores de Maeterlinck y a las posteriores de Kantor. Y otros, relacionándolo con las teorías de Nietzsche, han encontrado en él una auténtica liquidación de la mimesis aristotélica (Abirached, 1994: 233) y por ello han considerado que merece otro nombre diferente al de “teatro” (Abirached, 1994: 431).

La renovación teatral que planteó no sólo afectó a la relación entre la representación y la realidad. También supuso una nueva relación entre los distintos elementos dramáticos. Si tradicionalmente el drama o texto literario ha precedido, prefigurado y subordinado al espectáculo, que se basaba en una simple traducción a otra clase de signos, Craig creyó que la relación debía ser inversa. *“Sostengo que el teatro siempre ha de aparecer antes del drama, y que el Drama es una consecuencia natural de un teatro superior”* (Craig, 2012: 169), aseguraba anticipando la práctica de Kantor por la

que componía la pieza sobre el escenario y sólo después de este proceso fijaba un texto en forma de partitura. En consecuencia, frente al valor dialógico del teatro apostó por la espectacularidad y frente al predominio de la palabra apostó por la imagen visual (Craig, 2012: 215).

Parece que en un principio su sistema de dirección iba dirigido al actor principal. Pero después comenzó a aplicar una nueva visión hasta asentarla en su pensamiento de manera definitiva. A partir de una igualación jerárquica entre los distintos elementos dramáticos, que nivelaba al actor con otros elementos como el espacio, en cuya geometría e iluminación se integraba como una diminuta forma, a todos los actores entre sí o la interpretación de los mismos con otras actividades artísticas, llegó a la conclusión de que la interpretación del actor principal no debía ser el eje central del espectáculo. A cambio, el único y absoluto responsable del espectáculo debía ser el director (Bablet, 1980: 23). Se trata de uno de los más evidentes ejemplos de la supremacía del director sobre el actor y autor literario que se dio durante las vanguardias históricas y que podría hacer pensar en una muñequización interna que recae en la figura del actor por su relación con el director.

Tal vez las ideas más comentadas sobre su poética sean las que conciernen al actor. Entre todas ellas pueden destacarse tres que sintetizan su concepto de interpretación. En primer lugar, el actor debía establecer un distanciamiento respecto a su personaje en lugar de identificarse con él, como se había hecho tradicionalmente. Para ello, su trabajo debía partir de la acción externa y no de la psicología, subordinar la emoción al control intelectual y no encarnar al personaje sino presentarlo bajo un dominio físico y mental. En este sentido, estudiosos como Manuel F. Vieites (2012b: 32-33) le han atribuido una “no interpretación”, expresión que Kantor empleó para describir el trabajo de sus actores. En segundo lugar, debía subordinarse rigurosamente a las indicaciones del director, para lo cual necesitaba imponer su cálculo y precisión por encima de su emoción en lo que podría reconocerse una muñequización interna que afecta exclusivamente a la figura del actor por corporalizarse materialmente y subordinarse al trabajo del director. En este sentido, escribía:

Si pudiese hacer de tu cuerpo una máquina o un pedazo de materia inerte como la arcilla, y si eso te pudiera obedecer en todo movimiento por todo el tiempo que estás frente al público, y si pudiera poner a un lado el poema de Shakespeare, estarías en facultad de crear una obra de arte, con lo que está en ti. Porque no solamente habrías

soñado; habrías ejecutado a la perfección; y habrías podido repetir tu ejecución infinitas veces sin mayores variaciones de las que diferencian dos monedas (Levy-Daniel, 2009: 214).

En tercer lugar, tanto la perfección o el rigor como la corporalidad del actor deberían tomar a la marioneta como modelo. Esta idea nacería de su intenso y constante interés por el mundo de los títeres y a su vez daría lugar a su concepto de “supermarioneta”. A él se dedicarían los siguientes subapartados por ser los más significativos en relación con el objeto de estudio.

Pero antes de ello cabría señalar dos notables coincidencias con el posterior teatro de Tadeusz Kantor. Este no sólo compartiría con el teórico, escenógrafo y director inglés la apuesta contra el realismo, el concepto de muerte opuesto a la vida y al naturalismo, y por tanto con el valor metafórico de autonomía, la alteración del orden de creación entre el texto y el espectáculo o la artificialidad de la interpretación. En sus escritos también defendió un teatro donde se proyectara el interior del poeta sobre la escena desplegando el mundo del recuerdo (Craig, 2012: 167), como después haría Kantor. Y en distintos lugares, como también haría después Kantor con la expresión de “rango inferior”, defendió la estética de la pobreza frente a la pomposidad y el lujo de la representación. En una parte, por ejemplo, aseguraba:

Me siento atraído por esas criaturas repintadas y mal vestidas que hay en todo teatro, barraca o sala de variedades del ancho mundo, dado que como hombres y mujeres tal vez sean los más generosos y los más valientes de la tierra (Craig, 2012: 204)

Y en otra parte, para defender la misma idea, citaba a Lord Rosebery: “*El genio prospera con la pobreza y el arte se sofoca con la riqueza*” (Craig, 2012: 303).

5.3.2. *El interés por la marioneta*

En el desarrollo del *personaje efígie* dentro de la poética de Craig intervinieron distintos factores. Históricamente vivió la época de entreguerras y los avances científicos y tecnológicos que modificaron y mecanizaron la concepción del ser humano por aquel entonces. Y a un nivel más particular, donde se encuentra la experiencia y la historia personal de cada individuo, intervino un profundo desengaño respecto al trabajo del actor. A lo largo de su carrera artística trabajó como tal y observó

un egocentrismo en el oficio contra el que se posicionó (Bablet, 1980: 23). Entre sus reflexiones pensó que era demasiado tarde para una reforma del actor sin variar radicalmente su condición y eso le condujo a fijar su atención en otros modelos diferentes a los reales y humanos (Bablet, 1980: 24).

Los modelos que propuso para alcanzar la perfección necesaria del actor fueron la marioneta (Craig, 2012: 261), la pintura (Craig, 2012: 265), la cerámica griega o la escultura (Craig, 2012: 267), todos los cuales están íntimamente relacionados por pertenecer a las artes plásticas. Artísticamente, la marioneta respondía a todos los planteamientos que se propuso para la renovación general del teatro: es un objeto autónomo, artificial y antinaturalista capaz de transmitir mayor veracidad que cualquier imitación ilusoria de la realidad sobre la irre realidad del escenario, pertenece al terreno de la imaginación como es propio del arte (Craig, 2012: 155), posee la humildad y la fidelidad al pensamiento y deseo del poeta dramático, la capacidad de encarnar múltiples apariencias con unidad de expresión (Craig, 2012: 193-195) e impone el distanciamiento necesario entre el actor y el personaje (Bablet, 1980: 25). Filosóficamente encarnan la belleza, la perfección y la carga imaginaria y simbólica de la muerte, por la que Craig se interesó estéticamente.

Además, en el ambiente de la época emergía una preferencia de la marioneta frente al actor vivo por distintas razones. Craig participó de esta atmósfera y citó a algunos autores que alababan las figuras inertes sobre las humanas. Entre ellos, se puede destacar a Anatole France, quien declaraba:

Vi las marionetas de la calle Vivienne dos veces, y me agradaron sobremanera. Les estoy inmensamente agradecido por haber ocupado el lugar de los actores. Para hablar con franqueza, debo decir que los actores en mi opinión estropean las obras. Hablo de los buenos actores. ¡A los otros aún puedo tolerarlos! (Craig, 2012: 329).

Incluso puede que le cediera a Craig distintas impresiones sobre la marioneta, como su relación con los ídolos, su carácter sagrado o su origen egipcio y oriental:

Ya he confesado que amo las marionetas, y las del Sr. Signoret me agradan especialmente. Son artistas los que las construyen; poetas los que las muestran. Tienen la gracia inocente, la divina torpeza de estatuas que consienten ser muñecos, y nos encanta ver a estos pequeños ídolos jugar a interpretar. Estas marionetas son como

jeroglíficos egipcios (...) y cuando representan una obra de Shakespeare o Aristófanes me parece ver el pensamiento del poeta tomando cuerpo en letras sagradas sobre las paredes de un templo (Craig, 2012: 329).

Por todas estas razones, Craig mostró un profundo interés por la marioneta que desarrolló en distintas vertientes. Su correspondencia documenta que se dedicó a la investigación de la historia del títere y coleccionó diversos muñecos (Cristini, 2103: 71). Desde 1908 editó la revista *The Mask*, que se preocupó por distintas cuestiones relativas al teatro en general y al actor y la marioneta en particular. Desde 1913 incluyó la enseñanza de la historia y el manejo del títere en la Escuela del Arte del Teatro. Desde 1914 comenzó a escribir obras para marionetas. Desde 1918 editó y dirigió la revista *The Marionnette* (Vieites, 2012a: 39), que dedicó su atención por completo al mundo del títere y el cuerpo artificial llegando a publicar teatros en miniatura, semejantes a los teatros de papel (Duvillier, 2013: 88).

Sus dramas para marionetas fueron escritos entre 1914 y 1921. Firmados con el seudónimo de “Tom Fool” y reunidos bajo el título global de *The Drama for fools*, en un principio iban destinados a sus hijos pero en seguida tomaron otra dirección por la que influyeron en el resto de su práctica teatral (Duvillier, 2013: 85). *Hell*, una de estas piezas, presenta curiosos recursos que recuerdan a la posterior práctica teatral de Kantor, como la metateatralidad, el desdoblamiento de los personajes en el papel de espectadores y actores, su duplicación en personajes sonámbulos, su observación a través de ventanas como ya antes había aparecido como motivo en *Frankenstein* o la obra de Maeterlinck o el intercambio de personajes entre el espacio ficticio y el real provocando la relatividad entre los diferentes planos. Y los dibujos que acompañaron la creación de *Blue Sky*, otra de estas piezas para marionetas, evocan la imagen de dos grandes autómatas que quizá fueran pensados para llevar a cabo la representación (Plassard, 2013: 41).

Junto a la marioneta puso en práctica otros tipos de cuerpo artificial. Incluyó en el mismo grupo la danza, la pantomima, los títeres y las máscaras (Craig, 2012: 196). A estas últimas las consideró un “*recurso primordial de expresión dramática*” cuyos orígenes se remontan a la guerra y las prácticas rituales de la Antigüedad, después utilizada por los Griegos y manifestaciones escénicas como el teatro Noh (craig, 2012: 199). En su diario anotó el deseo de conservar el coro de personajes enmascarados que ya aparecían en el teatro clásico (Bablet, 1980: 27). Frente al rostro natural del actor

encontraba en ella la riqueza y el valor de la reducción de sus expresiones, con la solemnidad y gravedad que esto conlleva, el poder y la fuerza de convicción por poseer un gesto fijo, perenne, eterno e inquebrantable que hace visible la imaginación interior del poeta y se percibe como una auténtica creación y no una burda copia de la realidad (Craig, 2012: 201-202). Denis Bablet (1980: 27) añade a los valores de la máscara especificados por Craig algunos otros que se podrían relacionar directamente con los efectos de la muñequización sobre el personaje: desnaturaliza el cuerpo del actor, garantiza el distanciamiento entre actor y personaje y obliga a recrear una voz y una expresión corporal auténticamente artística y, por tanto, perfecta desde el punto de vista de la creación.

En sus libros de notas correspondientes a 1905 y 1906 imaginaba multitudes de personajes, contruidos en materiales planos y transparentes, asomados a una ventana. Sin duda, con esta descripción sugería la realización de una obra mediante sombras chinescas (Plassard, 2013: 38), una variante más del teatro de títeres. Y para el montaje de obras como *Hamlet*, *Ricardo III* o *Macbeth* pensó en distintos mecanismos de muñequización para representar los personajes sobrenaturales que aparecían en ellas. Algunos de ellos fueron la separación de la sala y de la escena mediante una gasa que espiritualizara la recepción, la utilización de trajes artificiales por su material y color, la apariencia de cera impresa en la piel de los personajes o su parecido con efigies rituales (Guidicelli, 2013: 124-125).

5.3.3. La Supermarioneta

Las ideas teatrales de Craig, su desencanto ante el trabajo actoral de la época y su interés por el teatro de títeres desembocaron en su concepto de “supermarioneta”, una auténtica máquina de guerra lanzada contra el teatro tradicional, según Didier Plassard (1992: 51). El prefijo “super-“ ha generado algunas comparaciones con el concepto de “superhombre” de Nietzsche (Levy-Daniel, 2009: 216), pero incluso se ha barajado la posibilidad de que el neologismo teatral provenga del cabaret berlinés llamado *Überbrett* (Plassard, 1992: 62n). Su formulación se remonta a marzo de 1907, cuando Craig escribió “El actor y la supermarioneta”. Después, el texto sería publicado en forma de artículo en el número 2 de la revista *The Mask*, en abril de 1908. Y, finalmente, se incorporaría en 1911 al libro *El arte del teatro* (Bablet, 1980: 23; Plassard, 1992: 47, 51). Aun así, en posteriores publicaciones seguiría reformulando y

arrojando diversas pistas para llevarlo de la teoría a la práctica escénica. Por la transcendencia posterior del concepto y las múltiples interpretaciones de las que ha sido objeto, es el aspecto de su poética que más atención merece.

La primera publicación de *El arte del teatro*, que pronto se convirtió en punto de referencia para las vanguardias europeas, data de 1905. En el capítulo titulado “Los artistas del futuro” afirmaba que el medio más apropiado para la expresión era la máscara (Craig, 1987: 71). Más adelante, incluso en el tiempo, en el artículo titulado “El actor y la supermarioneta” e incorporado tardíamente al libro, declaraba al hombre materia artística inutilizable (Craig, 1987: 120) por ser esclava de pasiones y emociones que le impiden ejercer un control mecánico de su cuerpo y movimiento, relacionándose directamente con las ideas de von Kleist en el siglo anterior. A cambio proponía la utilización de la supermarioneta, inspirada en las representaciones inertes del ser humano que se sirven de la carga expresiva del silencio y la muerte. Al respecto reparaba en que ya Napoleón consideraba que el héroe debía ser contemplado como una estatua (Craig, 1987: 135.136). Exaltaba el arte egipcio porque “*su actitud es tan silenciosa, que se asemeja a la de la muerte*” (Craig, 1987: 142). Y vinculaba la supermarioneta a estas efigies por hacer “*divina y feliz la intercesión de la muerte*” (Craig, 1987: 148).

En cambio, no concretaba con exactitud y precisión la manera adecuada de materializar la supermarioneta en el escenario. Por ello, como reparan investigadores como Didier Plassard (1992: 47) o Robert Abirached (1994: 193), existen múltiples y contradictorias interpretaciones sobre la forma exacta de la supermarioneta que se podrían clasificar en dos grandes grupos: las que atribuyen a Craig la idea de sustituir completamente el cuerpo del actor por una figura plástica, con lo que alcanzaría el tercer estadio de la escala gradual propuesta, propia del cuerpo artificial; y las que entienden que la supermarioneta tan sólo supone la imitación de la marioneta por parte del actor, con lo que el concepto se quedaría en el segundo estadio propuesto, correspondiente con la muñequización del personaje.

Entre los teóricos, críticos y estudiosos que interpretan la supermarioneta como la sustitución completa del actor por una forma plástica, se puede encontrar a Jurkowski (Raposo, 2014: 19) o a Manuel F. Vieites (2012b: 33). Los estudiosos que han interpretado la supermarioneta como una muñequización o simple artificialización del cuerpo natural del actor parecen más numerosos que los anteriores. Para Denis Bablet (1980: 26-27) consiste en la adquisición de alguna cualidad propia de la marioneta por

parte del actor de manera que se revista de la belleza de la muerte. Algunos ejemplos podrían ser la perfección y consciencia plena de los gestos y movimientos del actor o una nueva técnica de recitación que en lugar de expresarse pretendería expresar o en lugar de reproducir pretendería mostrar.

Didier Plassard (1992: 49; 2013: 39), basándose en los manuscritos de 1905 y 1906 del autor, repara en que la supermarioneta imaginada por él podría consistir en un actor que, con evidentes reminiscencias clásicas, cubriera su rostro con una máscara y su cuerpo con una larga túnica de la que penderían otras máscaras a fin de poderlas utilizar e intercambiar en distintos momentos de la actuación. Por tanto se trataría de una intensa muñequización, a medio camino entre el actor vivo y el objeto muerto, por la que las formas de uno y otro se fundirían en un único resultado. Pero el mismo estudioso también añade que el concepto podría lograrse mediante la supresión del azar y lo accidental del actor, la geometrización y mecanización de sus movimientos o la sustitución de la voz por el sonido de la faluta o el laúd (Plassard, 1992: 52-53). En este caso debería hablarse de una muñequización propia del segundo estadio propuesto sin una aproximación significativa hacia el cuerpo artificial más allá de la imitación.

Otros críticos sintetizan las diferentes interpretaciones o las diversifican en otras direcciones. Patrick Le Boeuf (2013: 55, 58-59) apunta que la supermarioneta ha sido relacionada con la técnica del bunraku, con el empleo de máscaras o con una metáfora referida a la perfección y el control absoluto del cuerpo. Sin embargo, repara en que el autor apostó en 1932 por el empleo de armaduras o trajes ligeros adheridos al cuerpo del bailarín para obligarle a realizar coreografías perfectas. Tal vez de esta manera sugiera otra realización concreta de la supermarioneta. Harvey Grossmann (2013: 107) cita a Nina Auerbach para retomar la idea de que la supermarioneta consiste no en la encarnación de una idea sino en la propia idea encarnada; es decir, en la realización simbólica y abstracta de la idea. Y José Antonio Sánchez (1999: 25-26 y 91n) resume algunos de sus significados posibles entendiéndola como metáfora: puede tratarse de un método de actuación basado más en lo dinámico y gestual que en lo psicológico, de la ausencia de expresividad e individualidad en el actor a favor de mayor precisión o de la precisión física que permita trabajar con él como con un elemento plástico más, subordinándole al deseo del director.

Son estas últimas interpretaciones, las que entienden la supermarioneta como la utilización de máscaras y de una indumentaria de manera particular o como la muñequización del cuerpo natural del actor las que parecen tener mayor peso. Más

teniendo en cuenta algunas declaraciones del autor tanto anteriores como posteriores a su redacción y publicación de “El actor y la supermarioneta”. Ya en 1905 afirmaba que “*para el teatro necesitamos algo más que muñecos*” (Sánchez, 1999: 91). Y en *El teatro en marcha* especificaba que la supermarioneta no era una especie de Frankenstein sino una especie de ídolo y que el actor de la India, por su férrea disciplina, su exposición al dolor y su renuncia a las debilidades del cuerpo, podría concretar perfectamente el concepto planteado (Craig, 2012: 142). Repetía la idea de que la supermarioneta descendía de los ídolos primitivos. Reconocía que se podía encontrar tanto en diversas esculturas y representaciones religiosas como entre los brazos de un niño en forma de muñeco. Y negaba que se basara en lo mecánico y material o que necesitara algún tipo de hilo que no fuera más que los que le unan al alma del poeta, a cuya voluntad debía responder sistemática y rigurosamente (Craig, 2012: 193-194).

5.3.4. Influencia posterior y relación con Kantor

La influencia de Craig, principalmente en la nueva concepción del personaje durante las vanguardias históricas fue crucial. Influyó en el expresionismo alemán, como se puede reconocer en el concepto de “máscara” de Autant-Lara. Preanunció el teatro ruso de después de la primera Guerra Mundial, tal como demuestran las experiencias teatrales de Alexander Tairov, la Bauhaus o el concepto de *kunstfigur* de Oskar Schlemmer, por su despersonalización y gestualidad simbólica (Bablet, 1980: 28-29; Boeuf, 2013: 60; Kunicka, 2008: 28).

Sus ideas fueron introducidas en Polonia de la mano de dos grandes personalidades. Por un lado, Leon Schiller puso en práctica un teatro en el que se podrían reconocer algunas de sus teorías potenciales (Corbella, 1989: 50). Y por otro lado, Karol Frycz, pintor, escenógrafo, director y profesor especialista en teatro europeo y oriental, se interesó en las teorías y experiencias vanguardistas del primer tercio del siglo XX, entre las que se encontraban las de Craig, a quien conoció personalmente. Kantor no parece que conociera directamente las teorías de Craig. En cambio, contactó con ellas a través de Frycz, de quien fue alumno y a quien le debió en gran medida la alternativa a la figuratividad (Kobiałka, 1993c: 270). Además, las influencias directas que recibió de los distintos movimientos de vanguardia, en mayor o menor medida, estaban impregnados de la huella del teórico inglés.

Algunos críticos, como Glenn Loney (Skiba-Lickel, 1991: 49) o Dider Plassard (2013: 44), piensan que Craig sí influyó en la poética y los *personajes efígie* de Kantor. Para apoyar esta opinión podrían recordarse los elementos comunes entre el teatro de uno y otro: la autonomía, la artificialidad, el recuerdo, el texto como punto de llegada en lugar de partida, la pobreza, el símbolo de la ventana o la apariencia mortuoria de los personajes. Otros, como Tish Done, esgrimiendo que el antirrealismo de Kantor no implica abstracción ni mecanicismo, niegan dicha influencia (Skiba-Lickel, 1991: 49). Y otros establecen una serie de diferencias y semejanzas entre ellos. Para Skiba-Lickel (1991: 10), por ejemplo, es significativo que Craig exaltara el valor y la utilización de la máscara y ve en el maquillaje y la mímica irrealista de los personajes de Kantor la consecución del mismo fin a través de diferente medio: la expresión del interior abstracto y simbólico. Y Marcos Rosenzvaig (1995: 28-29; 2008: 37) señala que el orientalismo y la perfección de Craig se contraponen al occidentalismo y el azar por el que apostó Kantor.

Kantor se refirió a Craig en *El Teatro de la muerte* para declararse admirador suyo y continuar muchas de sus ideas aunque intentara distanciarse de él. Por ejemplo, Craig pensaba que el origen del actor se debía a la imitación de las esculturas que representaban a los dioses con la intención de “*iluminar el espíritu de los hombres por medio del sentimiento sagrado de la existencia de Dios*” (Kantor, 1984: 239). Esta suplantación de las estatuas de las antiguas divinidades, a las que identificó con la marioneta, condujo a la decadencia del teatro para Craig y por eso propuso el concepto de supermarioneta, con el que “*la gente podrá volver a venerar la felicidad de la existencia y rendir un divino y alegre homenaje a la Muerte*” (Kantor, 1984: 240). Kantor comparte esta misma idea, que enlaza con los monumentos ancestrales a los muertos y la muñequización del personaje, pero a diferencia de él, lo considera un acto de ruptura y no de egotismo o deseo de concentrar en sí la atención (Kantor, 1984: 247-248).

Ambos autores creían que el arte debía inspirarse y expresarse a través de las cosas muertas. Si Craig escribía:

dicen que son frías aquellas cosas muertas, yo no lo sé; seguido se parecen más cálidas y más vivas de lo que se ostenta como vida. Sombras o espíritus me parecen ser más bellos y vitales que hombres y mujeres (Craig, 1987: 130),

Kantor escribió más tarde: *“el concepto de vida no puede reintroducirse en el arte más que por la ausencia de vida en el sentido convencional -otra vez Craig y los simbolistas-”* (Kantor, 1984: 243-244).

Kantor le atribuyó a Craig el deseo, sustentado sobre la opinión de Eleonora Duse, de que el actor debía desaparecer puesto que su naturaleza le convierte en una injerencia extraña en la obra de arte (Kantor, 1984: 239), de acuerdo con los principios del simbolismo que consideran al ser humano por sus emociones incontrolables un elemento destructor de la homogeneidad y cohesión de la obra de arte (Kantor, 1984: 240). En cambio, esta interpretación sobre las teorías de Craig son más que cuestionables. Como se ha visto, no es seguro que Craig propusiera la sustitución absoluta del actor por una efigie. Los teóricos y los argumentos que interpretan su reforma del actor mediante la imitación de una efigie, y por tanto mediante un proceso de muñequización en el que el cuerpo del actor no llega a desaparecer, son de mayor peso. Lo mismo podría decirse respecto a las ideas que Kantor mantuvo respecto a Kleist, a quien también le atribuyó el deseo de que al actor fuera sustituido por una marioneta, no pudiéndose encontrar expresamente estas declaraciones en los textos del autor sino en las interpretaciones que generó en su crítica.

Quizá el denominador común más perceptible y estudiado entre ambos sea la utilización de efigies como modelos para el actor vivo (Vidal, 1983a), lo que da lugar a una muñequización del personaje. Si Craig pensaba en la marioneta, Kantor pensó en el maniquí y la figura de cera, aunque en seguida le rebatiera, como a Kleist. la cuestionable propuesta de sustituir al actor vivo por la marioneta.

Esta semejanza parece una obvia coincidencia entre ambos autores, sin embargo otros críticos reparan o les dan más peso a las diferencias. Sabas Martín percibe en Kantor una marionetización, o muñequización del personaje, pero con notables diferencias respecto a Craig (Sabas, 1983: 663). Y Tish Dace valora la utilización kantoriana del maniquí como oposición a la premisa de Craig, aunque no aclaran más (Miklaszewski, 2001: 105). Bablet, por su parte, señala que mientras Craig apuesta por la aplicación de la ciencia en el arte y la búsqueda de su carácter homogéneo, Kantor rechaza el cientificismo artístico y persigue la heterogeneidad (Bablet, 1983a: 191). Es posible que la gran diferencia entre el modelo muñequizador de Craig, la marioneta, y el de Kantor, el maniquí y la figura de cera, sea el cientificismo del primero frente al carácter metafísico del segundo.

5.4 Oskar Schlemmer

Como afirma Eric Michaud (2000: 311), el alemán Oskar Schlemmer (1888-1943) resume la situación del pintor dedicado al teatro. En una carta a Otto Meyer de 1926, se refería a sus dos aspiraciones diciendo que se trataba de *“la pugna de dos almas dentro de un mismo pecho –una pictórica o mejor dicho filosófica-artística y otra escénica, o, digámoslo más sencillamente: una ética y otra estética-”* (Schlemmer, 1987: 74). Cuando abandonaba su creación pictórica por diversas circunstancias, en seguida la retomaba resistiéndose a reducirla a la condición de *“segundo amor”* (Schlemmer, 1987: 118). Y cuando no invertía su tiempo al teatro sentía que lo guardaba *“in petto, como una especie de seguro para épocas más aventureras”* (Schlemmer, 1987: 137).

Su práctica escénica se desarrolló dentro del marco de la Bauhaus, a la que se incorporó en 1920. Ocupó distintos puestos hasta encargarse de la dirección del teatro: desde 1921 a 1922 fue maestro de la forma en el taller de escultura en piedra junto a Itten; desde 1922 a 1923 ejerció la misma maestría él solo, a la que añadió la de escultura en madera (Wick, 2012: 35- 36); y, finalmente, a partir de 1923 asumió la dirección del teatro reemplazando a Schreyer, una actividad que alternó con otras más teóricas, como por ejemplo la enseñanza de Teoría escénica a partir de 1923 (Wick, 2012: 249).

Schreyer, durante su cargo de director escénico de la Bauhaus de 1921 a 1923, puso en práctica una concepción escénica sacro-expresionista (Wick, 2012: 252). Se vinculó directamente con la teatralidad de Kandinsky y empleó máscaras de simbología esotérica y religiosa. La tendencia dadá y el rechazo de cualquier misticismo que comenzó a predominar en la Bauhaus tuvo que mostrar la antipatía por este tipo de teatro (Trimingham, 2011: 13).

Schlemmer, en otra carta a Otto Meyer de 1923 antes de ejercer como director, encontraba una serie de defectos en el teatro que dirigía Schreyer: faltaba un escenario; los alumnos se movían en un plano mecánico, grotesco, formal; no había suficiente gesticulación ni acción; y echaba en falta la presencia literaria de los poetas (Schlemmer, 1987: 66), entendiendo a estos en el sentido etimológico del alemán como *“artista productor”* (Sánchez, 1999: 181n).

En cuanto él pasó a ocuparse de la dirección del teatro sustituyó la espiritualidad de Schreyer, donde la figura humana estaba en armonía con la naturaleza por vía del inconsciente, por una religiosidad matemática de inspiración romántica donde la figura

humana se armonizaba con la naturaleza por vía plástica y científica. De esta manera, Schlemmer supuso el punto medio entre la deshumanización absoluta de Kandinsky y el organicismo y la inconsciencia de Schreyer (Sánchez, 2002: 56- 57), entre el carácter metafísico del romanticismo, del expresionismo y del surrealismo y el carácter objetivista y racional (Márquez, 2002: 235). El éxito logrado provocó que su teatro se identificara con el teatro de la Bauhaus (Schlemmer, 1987: 91) y que el teatro terminara siendo sinónimo de Schlemmer (Schlemmer, 1987: 98).

Aunque considerarle precursor del Teatro de la muerte de Kantor, como aprecian algunos estudiosos (Rosenzvaig, 2008: 9), quizá resulte un tanto exagerado, los paralelismos entre ambas personalidades son bastante notables. Además, en relación con el desarrollo del *personaje efigie* realizó interesantes aportaciones a través de su concepto de *Kunstfigur*, o figura artística, con el que apostó por integrar la figura humana en el espacio y la plasticidad del medio artístico. Por estas razones se le dedicará el presente apartado.

Sus contribuciones al objeto de estudio se rastrearán a través de su obra teórica y su práctica escénica. En la primera destacan sus diarios, su correspondencia personal y el ensayo que tituló *El hombre y la figura artística*, escrito en 1924 y publicado en 1925 en el cuarto tomo de los libros de la Bauhaus, donde se encuentra la mayor teorización del *personaje efigie* por su parte. Su práctica escénica se puede reconstruir a través de las reseñas y las imágenes que documentan sus montajes.

A continuación se apuntarán las causas que contribuyeron a su nueva concepción del personaje teatral. Después se esbozará la evolución y teoría de su *Kunstfigur*. Y finalmente se ofrecerán algunos ejemplos de la realización concreta de sus planteamientos acerca del personaje escénico. En el transcurso de cada subapartado se irán estableciendo las concomitancias con el teatro de Tadeusz Kantor.

5.4.1. Causas del personaje efigie en su obra

Las causas que intervinieron en la aparición de *personajes efigie* en la práctica escénica de Oskar Schlemmer son muy numerosas, responden a distintos tipos de órdenes y muchas de ellas parecen derivar de la época y la situación sociocultural que envolvió al autor en el primer tercio del siglo XX. Él mismo era consciente de la transformación artística del ser humano según el contexto histórico al que pertenece: “*Los hombres y sus formas de vida se quiebran y aparecen otras nuevas*” (Schlemmer,

1987: 71). Durante la época que vivió, la abstracción, la mecanización y las nuevas técnicas que generaban miembros artificiales obligaban a un nuevo concepto de hombre (Sánchez, 1999: 180), al que contribuyó con su teoría y sus experiencias.

Por aquel entonces ya había formulado Nietzsche su concepto de “superhombre” y se había proyectado escénicamente en el de “supermarioneta” que había formulado Craig. Tanto uno como otro, vigentes en el momento en el que Schlemmer desarrolló su producción, debieron influir de alguna manera en él. Márquez Antoñanzas (2002: 240) apunta la posibilidad de que la idea de “superhombre” influyera en el concepto de *Kunstfigur* o “figura artística” de Schlemmer por cuanto suponía una nueva corporalidad escénica basada en el dominio sobre el espacio y una superación de las limitaciones humanas (Márquez, 2002: 240). Asimismo, Elzbieta Kunicka (2008: 28) repara en el papel decisivo que debió ejercer Craig en el autor alemán, quien lo citaba explícitamente en *El hombre y la figura artística*.

De la misma manera, recibió la influencia de las vanguardias históricas. Su estética estuvo muy próxima al futurismo y al constructivismo ruso, de cuyas líneas podría destacarse por su similitud a Taírov o a Meyerhold (Márquez, 2002: 241; Trimingham, 2012: 17). De hecho, según Márquez Antoñanzas (2002: 219), el método de enseñanza teatral aplicado por Schlemmer pudo basarse en el método de enseñanza técnico-estético del Instituto de Arte de Moscú, dirigido por Meyerhold, en el que se intensificó el trabajo físico y rítmico del actor preparando el terreno para su muñequización. Sintió la misma admiración que otros artistas como Apollinaire, Hausmann, Moholy-Nagy, Bretón o Bruno Schulz por el arte industrial, popular y utilitario. Durante una época de nostalgia apuntó en su diario:

es el ambiente creado por los refinamientos hechos con cabello por peluqueros con inclinación de artistas, son las maniqués (antiguas) de los peluqueros. Es el ambiente del Homo y de otras cosas antiguas, que entonces eran entrevistas, pero que luego cristalizaron en lo formal-abstracto (Schlemmer, 1987: 159).

De la misma manera participó en la exaltación del teatro de títeres que predominaba en la época, que se encargó de rescatarlo por vía culta. En los últimos años de su vida recordaría la comicidad y la pasión experimental que sintió durante una representación de variedades en el Teatro Edén, en Stuttgart, siendo aún muchacho. Esta sensación le llevaría a construir inmediatamente después un teatro similar en miniatura (Schlemmer,

1987, 161). Cabe imaginar, por su reducido tamaño, que se trató de una reconstrucción muy cercana al teatro de muñecos y evoca cierta analogía con lo que Kantor consideró su primera experiencia teatral. Está documentado que Schlemmer, en su época de estudiante en la Bauhaus, organizó espectáculos de muñecos cómicos e irreverentes los sábados por la noche (Trimingham, 2011: 9). El paralelismo con Kantor podría seguir estableciéndose recordando el montaje de *La muerte de Tintagiles* durante la época de estudiante de este. Además, Schlemmer siguió interesándose siempre por las formas plenamente artificiales del teatro. En 1921 montó una ópera de marionetas burmanas (Schlemmer, 1987: 49), incisivamente abucheada y vapuleada por la crítica periodística (Schlemmer, 1987: 50). Y en 1923 propuso a sus alumnos montar un teatro de marionetas con la intención de escenificar la leyenda popular de Turingia basada en el herrero de Apolda, cuyo rechazo le hace sentenciar que los alumnos siempre deben tener la sensación de que las ideas salen de ellos mismos (Schlemmer, 1987: 69). Su atracción por el teatro de títeres tuvo que influir necesariamente en sus trabajos escénicos con actores, en muchos de los cuales adoptó formas donde el cuerpo humano desaparecía en beneficio de la plasticidad, asemejándose más al títere que al ser humano.

La distorsión de sus personajes también pudo deberse, como en tantos otros casos, a su contacto con la Primera Guerra Mundial. Ya se vio en los antecedentes generales cómo las crisis personales de un artista, como las que experimentó Goya, pueden generar una transformación o deformación de sus personajes que desemboca en muñequización. Las vivencias bélicas forman parte de estas crisis. Durante las vanguardias estas experiencias se tradujeron a la desindividualización del ser humano y a su representación artificial, ya fuera íntegra o parcialmente, como analizaba acertadamente Eric Michaud y se ha atribuido a Kantor en el contexto de la Segunda Guerra Mundial analizando uno de los pasteles en los que fusiona el espacio plano del lienzo con la tridimensionalidad del maniquí.

Schlemmer anotaba en 1915 su diario: “*Primero soldado por completo. Sensación de engranaje de una gran máquina*” (Schlemmer, 1987: 17). Así registraba la sensación de perder su individualidad por formar parte de una masa homogénea y compacta. Tadeusz Kantor, en el manifiesto de *Wielopole, Wielopole* de 1980, establecería un fuerte paralelismo con esta misma equiparación entre el cuerpo humano y la máquina a través del recuerdo que conservaba del ejército de la Segunda Guerra Mundial:

Ejército. Masa. Uno no puede estar demasiado seguro si es mecánico o si está vivo, hecho de cientos de cabezas iguales, de cientos de piernas iguales, de cientos de brazos iguales. En filas, en líneas, diagonalmente ordenadas, cabezas, piernas, manos, brazos, botas, botones, ojos, narices, bocas, rifles. Movimientos llevados a cabo en forma idéntica, por cientos de individuos idénticos, por cientos de órganos integrados en esta monstruosa y rigurosa geometría (Kantor, 1981b: 25).

Junto a estos factores contextuales se dieron otros que dependieron en mayor medida de las decisiones personales de Schlemmer y que desembocaron igualmente en la aparición de *personajes efígie* dentro de su obra. Estos fueron las interferencias que fomentó entre las artes plásticas y el teatro, el tipo de teatro concreto por el que apostó, la atracción que sintió por el teatro de títeres y algunas influencias individuales tanto de los autores románticos como del cine mudo que se extendió en su época.

Su dedicación a las artes plásticas al mismo tiempo que a las escénicas provocó numerosas reflexiones en sus escritos teóricos. En el teatro encontraba el atractivo de lo multiforme, danzable, musical, abigarrado, personal y colectivo (Schlemmer, 1987: 106- 107). Consideraba que los campos de la pintura y las artes plásticas “*son esencialmente estáticos, rígidos y reproducen el ‘movimiento retenido en un instante’*” (Schlemmer, 1987: 131), mientras que el teatro “*es una representación de lo erótico directo en forma de ‘sucesión de momentos’, al contrario de lo que ocurre con la pintura y la plástica, que existen en un momento*” (Schlemmer, 1987: 28).

Desde 1920, reconoció que la pintura le permitió ensayar sobre el lienzo lo que pronto se convertiría en escultura y más tarde en nueva corporalidad teatral. Al respecto mencionaba el paso de la figura plana que se produce sobre el lienzo a la figura semiplástica en relieve que se aproxima al modo escultórico, y de esta a una plástica circular de la figura humana que es la que resulta sobre el escenario (Schlemmer, 1987:40). Consideró a un escultor, Barlach, el “*dramaturgo más valioso de nuestra época*” (Schlemmer, 1987: 85). A diferencia de Kantor, que se contradecía respecto al origen y la concepción pictórica de su teatro, Schlemmer reconocía sin reparos las ventajas que supone la transposición de un arte a otro:

No me cuesta aceptar que llegué a la danza procedente de la pintura y de la plástica (...) No precisa de justificación alguna el hecho de que una asimilación del mundo de formas y de sensaciones del artista de bellas artes se compatibilice sin más con el del

bailarín, y por lo general estos pasos de un campo especial a otro han demostrado ser fructíferos (Schlemmer, 1987: 130- 131).

Por tanto, podría afirmarse junto a Márquez Antoñanzas (2002: 234) que Schlemmer en aplicó sus teorías pictóricas a sus montajes escénicos y exploró la capacidad plástica del cuerpo del actor proyectado en espacios tridimensionales, con la correspondiente apropiación de cualidades plásticas que esto implica para la escena, condición imprescindible para la aparición de lo que aquí se ha venido llamando *personaje efígie*. El traslado de las artes plásticas a la escena resultaba una exigencia de los nuevos tiempos (Sánchez, 1999: 183). Así podría reconocerse en las experiencias semejantes que por la misma época se desarrollaron de la mano de artistas como Boccioni o Moholy-Nagy, quienes incorporaron la cinética a las artes plásticas. Si la pintura necesitaba renovarse a través de la adquisición del movimiento, no es de extrañar que el teatro exigiera una mayor intensidad plástica de la que había poseído hasta entonces. Tal vez por eso Schlemmer se refiriera a la necesidad de contruir un teatro visual de *“ballet, pantomima, mimo; y aún más allá (...) de formas, colores y muñecos anónimos o movidos mecánicamente”* (Sánchez, 1999: 189).

La danza fue la forma escénica en la que encontró la vía más adecuada para sus planteamientos. Resaltaba que es un género exento de tradición y palabra (Schlemmer, 1987: 61). Lo situaba en los orígenes del drama y pensaba que su recuperación podría renovar el teatro en un futuro. Distinguía entre la “danza ritual de las almas” y la “danza estética de la mascarada”. Asociaba la primera con el expresionismo y decía que evocaba desnudez y espiritualismo mientras que relacionaba la segunda con el disfraz y la máscara (Schlemmer, 1987: 60). Este tipo de danza es el que pretendía fomentar con su teatro y la elogiaba *“por el fingimiento, por la artificialidad”* que *“pertenece a las peculiaridades indestructibles de la especie humana, al igual que el sentido por lo festivo, por el festín de los ojos, por el destello coloreado de esta vida”* (Schlemmer, 1987: 88).

En 1929 apuntó en su diario otras claves de su teatro, *“el ojo de la cerradura que nos permite ver el interior del misterioso contenido en el teatro de la Bauhaus”* (Schlemmer, 1987: 112). Enumeraba la falta de prejuicios, la apariencia de espontaneidad, la simplicidad y la creación a partir de lo elemental como el punto, la línea, la superficie, el color básico, el material, el espacio, el cuerpo y sus situaciones: estar de pie, caminar o saltar, todo ello elementos de una concepción plástica. Y a estas

claves añadía una serie de oposiciones binarias: prefería lo primitivo a lo florido, lo ingenioso a lo sentimental.

A la plasticidad y al incremento del trabajo físico y rítmico en forma de danza, que ya implican una autonomía artística por sí mismas, sumó la representación artificial de la vida sobre el escenario para conseguir una coherencia entre el objeto y el medio, puesto que este es absolutamente artificial: *“El teatro, el mundo de la apariencia, está cavando su propia fosa tanto más cuanto más se preocupa por la realidad, y en imitarla, cuanto más olvida que es, ante todo, artificial”* (Schlemmer, 1987: 60). Esta misma idea, de 1922, la volvería a repetir en 1943 demostrando su convicción, a través de una cita de Rilke en lo que sería la última anotación en su diario: *“No considerar el arte como una selección entre las cosas del mundo, sino como una incansable transformación en algo maravilloso”* (Schlemmer, 1987: 175).

Como no podía ser de otra manera, este alejamiento del naturalismo a través de distintas vías trae consigo la aparición de *personajes efigie*. El mismo Schlemmer reflexionaba sobre ello, reparando además el potencial cognoscitivo que permiten, cuando escribía:

Oscilando de un extremo al otro he temido con frecuencia en la situación presente el perder la tierra firme donde asentar los pies. Surgen entonces espíritu, máscaras, muñecas (...) Sin embargo, he experimentado con fuerza peculiar que la concentración en una dirección abstracta trae consigo un mayor sentido de la realidad (Schlemmer, 1987: 27).

Kantor le reconoció tanto a la Bauhaus como a Schlemmer el mérito de la abstracción, del empleo de figuras geométricas y de la autonomía de sus producciones artísticas (Kantor, 2010b: 217). Al constructivismo le añadía el mérito de alcanzar la *“Ur-materie”* o las capas profundas de la vida, término que utilizaría para sus propias teorías. Del mismo modo que Schlemmer, elogió el arte popular, percibió en el carácter industrial del maniquí un fuerte potencial expresivo y se interesó por el teatro de títeres. También, igual que el autor alemán, desdeñó la imitación artística de la realidad. Por ejemplo, en el ejercicio que planteó a los estudiantes durante sus *Lecciones Milanesas*, titulado “la inmovilidad del objeto”, demostraba la ingenuidad de creer que en pintura es posible conocer las cualidades del objeto real por imitación (Kantor, 2010b: 224-225), ejercicio que para Trimingham (2012: 74) estaba directamente inspirado por

Schlemmer. Y en su indagación más allá de lo sensiblemente perceptible recurrió a la presencia de cuerpos artificiales.

La admiración de Schlemmer por el romántico alemán Heinrich von Kleist también tuvo que influir en sus *figuras inertes*. Wick (2012: 243) le atribuye a su ensayo *Sobre el teatro de marionetas* ser “*el más fuerte estímulo para el logro de su ‘figura artística’*”, puesto que inspirándose en él podría haberse propuesto devolverle al ser humano la gracia y la precisión de la marioneta. En las páginas de su diario, Schlemmer se refiere a él junto a Lenz y Büchner como “*un torrente fresco(...) una cosa temperamental, una exhuberancia espiritual*” (Schlemmer, 1987: 30). Y reflexionando sobre la representación de su *Ballet Triádico*, anticipa, como un año más tarde le espetó el director Hermann Scherchen (Schlemmer, 1987: 95), que alguien podría considerar que su ballet debiera representarse sin la intervención del actor humano. Y sentencia que no es más que cuestión de tiempo y dinero materializar esta idea, tal como la describió Kleist (Schlemmer, 1987: 88- 89). Por tanto, estuvo presente en sus concepciones y en sus objetivos artísticos.

Junto a Kleist elogia a Hoffmann, otro romántico que debió influir contundentemente en la muñequización del personaje durante la época por el exitoso montaje de sus *Piezas fantásticas*. A Kleist lo asocia con la marioneta, cuyo movimiento sí depende del ser humano, y a Hoffmann con el autómatas, cuyo movimiento no depende directamente del ser humano (Sánchez, 1999: 185). Entiende a Hoffmann como “*el perfecto maquinista, los autómatas*” (Schlemmer, 1987: 60) y Eric Michaud (2000: 316) se plantea la posibilidad de que la figura artística de uno esté inspirada en el autómatas de otro.

Otra influencia en los personajes de Schlemmer podría haber sido ejercida por Charles Chaplin. El actor, icono del cine mudo, pudo inspirar algunos mecanismos de muñequización basados en la mímica, el gesto y el movimiento que se relacionan directamente con la intensificación del trabajo físico a través de la estética circense y clownesca. Schlemmer lo sitúa en sus escritos a la altura de Kleist y Hoffmann y le atribuye conjugar un “*amaneramiento perfecto con una perfección artística*” (Schlemmer, 1987: 60). Marga Paz (2000: 30) redondea la comparación entre Schlemmer y Chaplin atribuyéndole a este “*la geometrización del cuerpo humano*”. Aceptando esta influencia de Chaplin en el gesto y el movimiento que caracteriza la corporalidad del nuevo hombre, se abriría una nueva brecha de investigación. Es posible que el cine mudo, alejado del naturalismo por los condicionantes de su origen, interviniera o al menos reforzara la muñequización del personaje.

5.4.2. Su concepción del ser humano sobre la escena: la **Kunstfigur**

Las interferencias por las que apostó Schlemmer entre pintura y teatro, junto al carácter físico, vanguardista, autónomo y artificial de su creación dramática repercutieron contundentemente en su concepción del personaje escénico. La artificialización a la que sometió el cuerpo de sus actores y su combinación con distintas estructuras plásticas dio lugar a una intensa muñequización del personaje que se corresponde con una de las formas que puede adoptar el *personaje efigie*. La mayor teorización del autor al respecto se encuentra en el ya mencionado ensayo *El hombre y la figura artística*, donde la “figura artística”, o *Kunstfigur* en alemán, se refiere a la adaptación del cuerpo humano a la artificialidad y a la plasticidad del medio escénico. Aunque este ensayo y su correspondiente concepto no fue escrito hasta 1924 y no fue publicado hasta 1925, en la trayectoria de Schlemmer se puede reconocer su lenta y progresiva evolución bajo distintos nombres. De acuerdo con su evolución artística primero comenzó a producirse en el terreno pictórico para después transferirse de manera paralela al terreno teatral, lo que tal vez demuestre, una vez más, que el fenómeno estudiado se debe a una concepción plástica de la escena y de la representación del ser humano.

Entre las distintas periodizaciones que la crítica ha establecido en la obra y evolución del autor alemán, quizá la más valiosa para examinar la gestación y el desarrollo de sus *personajes efigie* sea la de Ranier Wick (2012: 235- 240). Este estudioso fija siete fases aplicando un criterio que combina lo pedagógico y lo estético. En un recorrido a través de ellas se pueden ir apuntando los mecanismos de muñequización que aplicó a su pintura y las aportaciones teóricas que hizo al respecto tanto en pintura como en teatro. Interesante resultará, asimismo, señalar parte de la tradición anterior sobre la que se asienta.

Schlemmer inició su aprendizaje en un taller de marquetería y en una escuela de artes y oficios. De 1906 a 1910 estudió en la academia de artes plásticas de Stuttgart, donde a través de sus pinturas ya mostraba un colorido apático y una tipificación del rostro en la representación del ser humano (Wick, 2012: 235), en lo que se podría reconocer una muñequización del segundo tipo establecido.

Hasta 1912 residió en Berlín, donde adoptó el cubismo. Hasta 1913 ocupó el puesto de ayudante de Adolf Hölzel en la academia de Stuttgart, época en la que ya distinguía que las leyes de la existencia física en la vida son distintas a las leyes de la existencia

artificial dentro de la obra de arte (Wick, 2012: 236), por lo que dotó a sus figuras humanas de cualidades plásticas y las despojó de cualidades humanas y psicológicas.

De 1915 a 1919, siendo estudiante en Stuttgart, consolidó su programa del “constructivismo antropocéntrico” (Wick, 2012: 237), que supuso el más relevante impulso hacia el *personaje efigie* por consistir en una geometrización del cuerpo humano a la que le atribuía valores simbólicos. En este sentido, en su diario anotaba las formas geométricas que se hallan presentes en la anatomía humana. En el tórax reconocía un cuadrado, en el abdomen un círculo, en el cuello un cilindro, en la cabeza, las articulaciones y los ojos una esfera o en la nariz un triángulo (Schlemmer, 1987: 21-22). A lo largo de su vida seguiría desarrollando estas teorías, las aplicaría a su práctica escénica y desembocarían, nueve años más tarde, en *El hombre y la figura artística*, donde ofreció una tipología atendiendo a las distintas transformaciones geométricas del cuerpo humano.

Hasta 1923 experimentó una fase de abstracción figurativa donde distinguió entre el “hombre diferenciado” de su época de Stuttgart y el “hombre contorno” que comenzó a perfilar de modo estandarizante (Wick, 2012: 239). En esta época consideró que el “teatro de carácter”, en paralelo a su “pintura de carácter”, donde la figura humana se representaba de manera desindividualizada, cumplía una función metafísica frente al teatro literario o político (Wick, 2012: 251; Schlemmer, 1987: 77, 79).

Más tarde, en 1924, publicó *El hombre y la figura artística*, donde retomó el anterior programa del “constructivismo antropocéntrico” para aplicarlo a la construcción de distintos tipos de vestuario. Según las leyes geométricas que rijan el diseño del traje del actor establece cuatro tipos de figuras, que bien podrían considerarse cuatro tipos de muñequización. Si el traje exhibe formas geométricas básicas, como el círculo, el cuadrado, el cilindro o el triángulo, el resultado será un “muñeco articulado”. Si está compuesto mediante formas cúbicas, se podrá denominar “arquitectura andante”. Si está formado por conos, volutas, discos o espirales, se refiere a un “organismo técnico”. Y si las formas constitutivas del cuerpo humano o su posición simbolizan una forma geométrica, habla de “desmaterialización”. Este último caso lo ejemplifica con la forma de estrella en la mano abierta, el signo infinito en los brazos cruzados, la cruz de la columna vertebral y los hombros, la bifrontalidad, multiplicación, partición o supresión de formas (Sánchez, 1999: 187).

El término “desmaterialización” está ligeramente alejado del significado con el que es empleado por Kantor. Ambos lo utilizan en un sentido metafísico para explicar las

formas plásticas de sus personajes, traje en uno y maniquí en otro. Pero mientras que en Kantor se refiere a la percepción de una realidad abstracta más allá de la aparente, es decir, a la actualización de una ausencia mediante la presencia del maniquí, en Schlemmer se refiere a una plástica corporal que permite la percepción, en concreto, de una figura geométrica o abstracta a través de la corporalidad natural del ser humano. Márquez Antoñanzas (2002: 170, 238) se refiere a ella como “pantomima simbólica”.

Esta desmaterialización del cuerpo humano, o descomposición en formas geométricas, parte de una tradición bastante antigua. En ella podrían incluirse todas aquellas formas escénicas que cargan de connotaciones abstractas y simbólicas el cuerpo y su movimiento. Márquez Antoñanzas insiste en que se debe a una influencia del teatro oriental en general y del teatro Noh en particular, que debió interesar plenamente a las corrientes de vanguardia (Márquez, 2002: 113, 212). En la danza india, por ejemplo, los gestos de las manos son codificados en mudras que simbolizan una imagen o idea (Márquez, 2002: 154).

Inspirándose en los antiguos manuales de retórica y oratoria, especialmente en Cicerón, la *Institutio Oratoria* de Quintiliano y la parte del discurso correspondiente a la actio, durante los siglos XVI y XVII aparecieron nuevas disciplinas como la quirología, o ciencia que estudia el elenguaje de las manos y los dedos, y la quironomía, o arte de los movimientos expresivos de las manos. Dos de los principales quironomistas fueron Nicolás Causin, que publicó en París en 1619 su *Eloquentiae Sacrae et Humanae Parallela Libri XVI*, o John Bulwer, que publicó en Londres en 1644 *Quironomía y Quirología*, dos libros donde se ilustran 120 posiciones de dedos y manos con sus respectivos significados que fueron utilizados en el teatro de la época (Castronuovo, 2009: 99- 100). Por ejemplo, la palma de la mano abierta, ligeramente ladeada y con los dedos abiertos significaba triunfo. Si se posicionaba totalmente en vertical con los dedos más cerrados, significaba voto y si juntaba completamente los dedos significaba juramento. Esta tipología de los gestos y las manos en relación a las pasiones humanas, como dice Camila Mansilla (2008: 112) provoca un teatro no realista sino deíctico.

Más tarde, ya en el siglo XIX, la antropología metafísica de Carl Gustav Carus, autor de títulos como *Simbolismo de la Gestalt humana*, reconocía buscar en la misma línea la abstracción de los hechos naturales y entendía que detrás de lo sensorial se encuentra lo metafísico y detrás de lo corporal lo espiritual (Wick, 2012: 243). Se trata de la correspondencia entre lo orgánico y lo metafísico. Ludwig Klages rescató sus teorías y añadió que no es sólo la configuración de la anatomía humana la que proporciona el

material simbólico, sino también la configuración de su movimiento, lo que debió interesarle plenamente a Schlemmer para aplicar en su teatro (Wick, 2012: 244). En este sentido, las trayectorias que marcan los movimientos corporales son también generadores de formas geométricas, abstractas y simbólicas.

Durante las vanguardias históricas, el expresionismo practicó una codificación gestual similar inspirándose en los retratos de las Pasiones alemanas (Innes, 1995: 58-59, 102). Márquez Antoñanzas (2002: 283) afirma que los futuristas llegaron a una abstracción y sistematización gestual a la manera de los teatros orientales (Márquez, 2002: 283). Y Antonin Artaud, en su ensayo *Sobre el teatro Balinés*, repara en la misma percepción reveladora de formas abstractas a través del traje y el movimiento:

los actores con sus vestimentas son como verdaderos jeroglíficos vivientes y móviles. Y en esos jeroglíficos tridimensionales se ha bordado a su vez un cierto número de gestos: signos misteriosos que corresponden a no se sabe qué realidad fabulosa y oscura que nosotros, gente occidental, hemos reprimido definitivamente (Artaud, 1990: 68).

Finalmente, después de la formulación y teorización de la *Kunstfigur*, Schlemmer inició una última fase. Esta se localiza a partir de 1929, cuando llegó a la Academia de Wrocław. Su rasgo más definitorio es la adopción de un barroquismo consciente (Wick, 2012: 240) por el que abandonó determinados principios constructivistas a favor del brío y el éxtasis romántico (Schlemmer, 1987: 126).

La utilización del término “muñequización” para designar la estética de sus personajes cobra especial coherencia atendiendo a los términos con los que se refería a ellos durante el último período de su evolución. En 1930 se refería en su diario a su “pintura de muñecos”, un vocablo que decía haber tenido éxito y estar motivado por el parentesco de sus figuras humanas con muñecos. Ejemplifica este fenómeno con las pinturas hindúes, egipcias y griegas, las figuras de Seruat y el modo de entender Macks sus esculturas, a lo que se podría añadir el modelo que tomó Craig para su concepto de “supermarioneta”. Justifica la proximidad de las figuras humanas a los muñecos entendiendo que *“el retrato del hombre significa necesariamente una abstracción, puesto que es arte y no naturaleza y puesto que se produce con los medios del arte: muñeco, figura refleja, símbolo”*. Se muestra consciente de las implicaciones estilísticas que esto conlleva: *“entonces habrá una primera víctima, a saber la verdad naturalista, pero va a ser para lograr la verdad del arte”*. Piensa que la muñequización del

personaje cubrirá la contemporaneidad y la defiende exaltadamente exclamando: “¡el camino del estilo pasa por el muñeco!” (Schlemmer, 1987: 120).

En la segunda mitad del siglo XX, algunos teóricos y creadores siguieron estudiando o aplicando esta clase de muñequización, denominado “grafismo corporal” por Márquez Antoñanzas (2002: 7). La investigadora lo ilustra con André Bara, quien en 1975 reparó en que el cuerpo, sea cual sea su posición en el espacio, dibuja en él cierta forma. Trimmingham (2011: 73) entiende que es útil reconocer a Kantor en una línea directa del desarrollo de Schlemmer aunque combina la abstracción de este con acciones humanas en mayor medida. La conexión entre la muñequización de los personajes de un autor y otro se hace patente sobre todo en la construcción geométrica de Goplana y los elfos mecánicos en *Balladyna* (Stangret, 1997: 31). Aunque más tarde y durante mucho más tiempo, Kantor humanizó a sus personajes en mayor medida que Schlemmer, es posible que la geometrización simbólica del cuerpo, no a través del vestuario ni de las formas anatómicas pero sí por medio del gesto, el movimiento y la proxémica u organización de los cuerpos en el espacio, siguiera influyendo en sus construcciones teatrales. Kantor consideró la abstracción geométrica un extraño fenómeno que resultaba plenamente efectivo en el teatro de la Bauhaus y reconoció utilizar las formas geométricas primordiales del espacio (Kantor, 2010b: 223; Trimmingham, 2011: 73).

5.4.3. Ejemplos de muñequización en sus espectáculos

Como queda reconocido por la crítica (Trimingham, 2011: 24- 25; Wick, 2012: 260), una de las mejores aportaciones teatrales de Schlemmer es el nuevo concepto de cuerpo y hombre. La plasticidad y la geometrización a la que recurre para proponer una nueva corporalidad, con el nombre de *Kunstfigur*, artificializa a los personajes hasta convertirlos en *personajes efigie*. Márquez Antoñanzas (2002: 236) opina que es síntesis entre la figura humana y la forma geométrica. Raposo (2004: 25) entiende que se trata de un organismo de números y medidas. Rainer Wick piensa que buscaba la imagen ideal del hombre (Wick, 2012: 121), no como portador de situaciones psicológicas, como perseguía el expresionismo, ni como representante de determinado medio social como pretendían Dix o Grosz, sino reducido a su primera forma esencial (Wick, 2012: 233- 234). Y Trimmingham (2012: 83) considera que es un intento de fundir el cuerpo orgánico, que funciona como operador, con la pureza del muñeco que se

encuentra en la forma material del vestido, una fusión de mente y cuerpo que Lehmann consideraría posmoderna y una forma plástica unida a la luz y la escenografía.

Aparentemente, esta radical muñequización deshumaniza por completo al ser humano. Las formas del cuerpo son geometrizadas hasta convertir al personaje en una forma plástica muy cercana al maniquí. En cambio, no deja de ser una apariencia o una aproximación del hombre al objeto puesto que el hombre sigue presente. No pierde importancia ni presencia sino que su fusión con el objeto se concibe como un camino hacia su perfección. Didier Plassard (1992: 259) se refirió a este resultado como una reconciliación del hombre con la técnica. Y en el marco del presente estudio, por tanto, podría incluirse entre la muñequización del personaje y la efigie, lugar en el que lo humano se funde con lo artificial.

Como se desprende del subapartado anterior, uno de los mecanismos de muñequización que puede apreciarse en la práctica escénica de Schlemmer para obtener su *Kunstfigur* es el empleo de la máscara. Además de aportar una plasticidad a su apariencia, inmoviliza su mímica, la neutraliza o convierte los rostros en arquetipos de la *commedia dell'arte* (Márquez, 2002: 237). Otro mecanismo similar, del que ya se ha aportado información, es la utilización de trajes geométricos cuya finalidad consiste en transformar el cuerpo en un elemento artificial que condiciona el gesto y el movimiento y adapta la presencia del actor al espacio, desplazándolo hasta la estética del muñeco. A ellos se le podría sumar la eliminación de distinción sexual, en una especie de desencarnación o alejamiento de la realidad natural, quizá como medio aproximativo a la divinidad por influencia del místico Jakob Böhme, a quien estudió (Wick, 2012: 242-243).

Además, en *El hombre y la figura artística* mencionaba la acrobacia como medio para descomponer el cuerpo o crear formas como las pirámides. Añadía que para superar las limitaciones humanas puede recurrirse a la marioneta o al autómatas (Sánchez, 1999: 185). Y en las notas de su diario durante 1931 revelaba otros mecanismos de muñequización, que aplicó en calidad de profesor, como el empleo de “*bastones colocados sobre las articulaciones del cuerpo, que actuaban como prolongaciones de las herramientas del movimiento*” (Schlemmer, 1987: 130).

El propio Schlemmer entendía que la geometrización de los personajes era una consecuencia de la geometrización espacial. Para él, el hombre orgánico era propio de la escena naturalista, donde el espacio se subordina a él. Sin embargo, dentro de su concepción plástica y abstracta de la escena, la relación era inversa ya que era el hombre

quien debía subordinarse al espacio (Sánchez, 1999: 183). Una vez establecida la relación en esta dirección, el espacio debía transferir sus propiedades al personaje.

En el caso del espacio, poblado de barras, zancos, escaleras y balancines, la geometrización se desarrollaba a través de su división en planos y formas geométricas. Así, Schlemmer se proponía una “geometría de la danza” que conseguiría cubriendo el suelo con alfombras divididas en diversas formas geométricas, como el tablero de ajedrez, numerando las casillas y gritando los números durante la danza (Schlemmer, 1987: 85). Más tarde, recordaría varios logros parecidos a través de métodos similares. Por ejemplo, en la Bauhaus llamaban “danza espacial” al juego de movimientos de los actores que seguían las formas geométricas marcadas en el suelo. Para ello, fijaban el punto central del espacio con cuerdas tensas y los radios que salían de él establecían las orientaciones para los movimientos (Schlemmer, 1987: 130).

Esta concepción del espacio como un tablero de ajedrez parece conectar directamente con otras experiencias teatrales anteriores y posteriores. Por ejemplo, las escenificaciones de Vajtangov eran comparadas con un tablero de ajedrez por la matemática y rigidez de su proxémica (Sánchez, 1999: 21). Y el mismo término era utilizado para referirse a la concepción vital y creadora de Duchamp (Alvarado, 2009: 21) o, por parte del mismo Kantor, reconociendo el legado futurista, tanto para referirse a su proceso creador (Miklaszewski, 2001: 167) como para describir el movimiento empleado en *¡Que revienten los artistas!* En este aspecto, Kantor encontró la inspiración en la figura del caballo de ajedrez, cuya linealidad es quebrada repentinamente por un giro brusco (Kantor, 1986a: 40). Puede interpretarse como una técnica actoral de origen oriental que consiste en una intensa actualización de la presencia del sujeto u objeto desplazado: al iniciar una acción en sentido contrario al resultado final, concentra en sí toda la atención y resalta su materialidad (Fischer, 2011: 202).

Para terminar, a las aportaciones teóricas y didácticas que se han visto, cabe añadir algunas más que resultan del examen de los espectáculos y las veladas que organizó en la escuela en calidad de profesor. Dentro de los espectáculos se pueden destacar tres obras. *Gabinete de figuras*, presentada en 1922 y reelaborada en 1923, se basó en una barraca de feria y fue presidida por un maestro de ceremonias comparable con un titiritero (Trimingham, 2011: 14). La inclusión de este personaje no fue utilizada exclusivamente en esta pieza, apunta a la tradición vanguardista iniciada por Alfred Jarry, que se extendió con la estética del *performance*, y funciona como antecedente de

la presencia de Kantor sobre escena, en calidad de director, durante sus representaciones. Los personajes, reducidos a siluetas plásticas de dos dimensiones con partes giratorias y deslizantes, se convierten en auténticos muñecos, a pesar de que el autor considere que *“el fluido humano está, pues, siempre en juego”* por ser manipulados por bailarines embozados (Schlemmer, 1987: 130).

El *Ballet triádico* es la obra que más prestigio le dio. Con ella, según Marga Paz (2000: 32), pretendió la *“utópica reconciliación de lo humano con la técnica llevada a cabo en la abstracción”*. Su origen se remonta a 1916, año en el que representó algunos de sus fragmentos por una causa benéfica, recibiendo críticas de todos los signos (Schlemmer, 1987: 8, 27). Estrenada y consolidada la obra el 30 de septiembre de 1922 en la Kleines Haus del teatro del “land” de Stuttgart, su autor la considera germen de sus creaciones posteriores (Schlemmer, 1987: 113).

Estaba formada por tres bailarines, dieciocho trajes y doce danzas (Schlemmer, 1987: 88) y se dividía en tres partes. Parafraseando a su autor, la primera poseía un carácter burlesco y pintoresco, la segunda un carácter serio y solemne y la tercera un carácter heroico y monumental. Pero en ningún caso caía en lo grotesco, combinaba lo dionisiaco, en su origen no intelectualista, con lo apolíneo, en su resultado final, y su principal objetivo era la desmaterialización de los cuerpos (Schlemmer, 1987: 61). Tanto en su concepción como en su construcción y resultado, los parámetros de la plástica están fuertemente presentes. El concepto de “triádico” se refiere a la trinidad, *“una cifra enormemente importante, dominante, en el que se superan el yo monomaniaco y la oposición dualista, y en el que se inicia la colectividad”* (Schlemmer, 1987: 88), además de referirse a las tres unidades básicas de la pintura -forma, color y espacio-, las tres formas geométricas básicas -esfera, cubo y pirámide-, los tres colores elementales -rojo, azul y amarillo- y los tres componentes escénicos básicos -danza, vestuario y música- (Schlemmer, 1987: 88). Márquez Antoñanzas (2002: 242) observa la perfección que supone esta construcción en torno al tres.

Aparte de esta concepción plástica, la muñequización de los personajes se logra mediante algunos mecanismos que residen en el vestuario, el movimiento y la música. Los trajes adquieren formas geométricas, como las esferas que exhiben el tutú de la bailarina Daisy Spiess o las distintas partes del figurín “bola de oro”. Estas formas se corresponderían con el “organismo técnico” dentro de la clasificación que propone en *El hombre y la figura artística*. El vidrio, el metal o el pexiglás con los que están fabricados (Márquez, 2002: 243), les confieren mayor plasticidad. Las formas

geométricas de su vestuario condicionaban la movilidad de los actores y eran duplicadas sobre el espacio a través de las figuras que trazaba la trayectoria de su movimiento sobre el espacio. Esta geometrización de los movimientos y, por extensión, del espacio, en lo que Schlemmer denominaba “*geometría del suelo*” (Schlemmer, 1987: 61), artificializaban al personaje, reforzando una vez más su muñequización. El empleo de un organillo mecánico permitía la unidad de estilo entre traje, movimiento, espacio y música. El resultado obtenido era la sensación de que los bailarines pertenecían a una caja de música (Schlemmer, 1987: 88).

En la *Danza de los bastones*, de 1927, los bailarines construían formas geométricas y abstractas por medio de los accesorios que le daban título a la obra. Las imágenes conservadas de *El retorno de Ulises*, donde los actores portaban pértigas que disponían de manera geométrica, podrían recordar a aquella misma concepción escénica. Más evidente resulta el homenaje a Schlemmer por parte de Kantor a través del juego de los bastones que realizan los cuatro hombrecillos de negro en *La máquina del amor y la muerte*, creando composiciones geométricas con ellos (Silvestre, 1991: 74).

A menudo se han calificado sus ballets de mecánicos. Tringham (2012: 2- 3, 83) incluye esta calificación dentro de los tópicos a derrumbar sobre el teatro de Schlemmer. Para la estudiosa tiene mayor peso el carácter metafísico que el mecanicista. El propio autor distinguía entre los conceptos de “mecánico” y “maquinista”. El primero se puede atribuir a aquellos “*decorados y figurines movidos de forma automática y con maquinaria*”, donde el ser humano no interviene en el movimiento de los personajes como podría ser el autómatas de la Olympia de Hoffmann. En cambio, el teatro “maquinista” cuenta con la presencia del ser humano como manipulador, “*es el teclado de la mano humana la que genera el movimiento*”, “*el fluido humano está, pues, siempre en juego*” (Schlemmer, 1987: 130). De esta manera, el teatro de Schlemmer se adscribiría al teatro maquinista en oposición al mecánico y no se situaría hacia el cuarto estadio de la escala de la muñequización del personaje, donde el ser humano pierde su presencia, sino entre el segundo y el tercer estadio, entre la muñequización del personaje y el empleo de la efigie propiamente dicha.

Hay que recordar que Schlemmer siempre intentaba situar la presencia del hombre en una posición dominante: “*Nada de máquina, nada de abstracto. ¡Siempre el hombre!*” (Schlemmer, 1987: 56). Y sus críticas al teatro mecánico, de hecho, son bastante abundantes:

Se han visto obras tan parecidas a la estructura de las máquinas que se diferenciaban de ellas sólo por el hecho de no serlo. Debido a la funcionalidad de la máquina podemos decir que estas obras, con toda su inutilidad romántica, están por así decir esperando que alguien las salve (Schlemmer, 1987: 50).

Otro género escénico que Schlemmer cultivó, y donde se puede seguir examinando la muñequización del personaje, es el de las fiestas o veladas de la Bauhaus. Estas eran herederas de las *serate* y las *soirées* vanguardistas y, como ellas, antecedieron el género del *performance*. Se celebraban por diversos motivos, como la época de carnaval o la llegada del verano, contaban con un importante componente teatral en la preparación, la decoración, la música o la utilización del disfraz y dejaban hueco para el juego y la improvisación. Entre las numerosas fiestas de la escuela en las que participó Schlemmer merecen ser resaltadas cuatro de ellas a modo de ejemplo por su relación directa con las *figuras inertes* o el teatro de Tadeusz Kantor. En la fiesta de carnaval de 1922 se exhibieron máscaras y figuras mecánicas. Schlemmer intervino para dirigir el conjunto en directo simulando ser un profesor loco (Schlemmer, 1987: 56), lo que vuelve a conectar con la tradición vanguardista y, además, con la presencia de Kantor sobre la escena durante sus representaciones. Durante una velada en 1925 con el alcalde, ofrecieron una “serenata de tres triádicos”. Schlemmer, vestido de negro y con máscara plateada, fue el encargado de abrir el paso tocando un gong (Schlemmer, 1987: 83). La imagen de este episodio, además de incluir la participación del director, podría resultar reveladora para percibir la influencia oriental en Schlemmer, en quien podría haber fomentado la intensificación de lo físico y el empleo de títeres hasta llegar al *personaje efigie*. De 1927 es la velada titulada *Dulce noche* (Trimingham, 2011: 28), cuyo nombre es empleado directamente por Kantor para uno de sus cricotajes en 1990. La fiesta de carnaval de 1929 recibió el título de *Fiesta metálica*. En ella se logró un monocromatismo plateado y una materialidad metálica a través de la utilización de sillas de acero, trazas de níquel, lámparas de aluminio, sombreros de copa plateados (Schlemmer, 1987: 109), disfraces y máscaras de latón y hojalata (Márquez, 2002: 220). La entrada de los participantes, caracterizados de acuerdo con esta concepción festiva, es comparada por Schlemmer con la entrada de un ejército: “A las doce en punto hizo su entrada el ‘equipo férreo de la Bauhaus’: los doce caballeros sin miedo, etcétera, con pasos tintineantes y apisonantes” (Schlemmer, 1987: 110). Esta descripción no

puede sino recordar a los generales, “*como esculturas en plata*” (Kantor, 1986a: 54), de *¡Que revienten los artistas!*

La estética de Schlemmer fue heredada por sus alumnos. Kurt Schmidt, en *El Ballet mecánico* estrenado en 1923 en el teatro municipal de Jena dentro de la semana de la Bauhaus, empleó figurines abstractos con articulaciones móviles inspirados en Kleist (Wick, 2012: 253). También en 1923, con sus *Aventuras del pequeño jorobado*, exhibió muñecos de rasgos exagerados. Schlemmer muestra cierto recelo hacia su alumno, tal vez por ver usurpada su estética, su posición dentro de la Bauhaus o por ver desplazado el teatro hacia otros terrenos más mecánicos. En este sentido exclamaba en una carta a Tut de 1927: “*¡Yo ya hacía teatro mecánico cuando el pequeño Schmidt dormía todavía en pañales!*” (Schlemmer, 1987: 92). Y un año más tarde se oponía a su alumno. Schlemmer proponía un “teatro de modelos”, donde a través del “hombre contorno” o “no diferenciado” el ser humano es retratado de manera abstracta y metafísica sin una individualidad propia, frente a Schmidt que proponía un teatro mecánico (Schlemmer, 1987: 84).

Otro alumno suyo, Xanti Schawinsky, a quien se mencionó como un posible antecedente del *performance*, volvió a reproducir algunos modelos de Schlemmer. En *Circus*, de 1924, empleó títeres de animales y él mismo actuó dentro de la función como domador de sus criaturas (Márquez, 2002: 241). El fenómeno de la aparición del director sobre la escena, por tanto, parece que fue algo bastante extendido durante la época y dentro del marco de la Bauhaus.

5.5. Stanisław Ignacy Witkiewicz

Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939), que en ocasiones usó el pseudónimo de Witkacy, es uno de los autores a quien se le debe la renovación artística y literaria en la Polonia del primer tercio del siglo XX, junto a Witold Gombrowicz y Bruno Schulz. Los tres reaccionaron contra la tradición y contra los modelos representacionales de la realidad imponiendo una visión nihilista e individualista de carácter vanguardista (Sagarra, 2010: 13; Skiba-Lickel, 1991: 19).

Witkiewicz, en concreto, se dedicó especialmente a la pintura y el ensayo filosófico de manera paralela al teatro. Todas sus producciones quedaron marcadas por la impronta de la forma pura, teoría que él mismo se encargó de diseñar y desarrollar. Esta consistía en una oposición al naturalismo y el psicologismo de la época a través de una

combinación entre expresionismo y futurismo donde cada uno de los elementos compositivos guardaban una estrecha relación y unidad con el resto. Para conseguir dicho propósito, a grandes rasgos, recurría a la plasticidad, la abstracción y la descomposición de las formas en una sola. Su transcendencia posterior queda reconocida por cuanto se le considera precursor del automatismo y del arte informal en pintura (Bablet, 1983b: 21; 1986: 9; Rosenzvaig, 1995: 25; 2008: 27) y del teatro del absurdo en ámbito escénico.

A él se le dedicarán las siguientes páginas no sólo por su transcendencia posterior o su contribución al *personaje efigie*, como se verá, sino también por su influencia directa en Kantor, quien rescató sus textos empleándolos como guía para sus propios espectáculos siendo, sin duda, la personalidad literaria que más llamó la atención al autor que ocupa el eje principal de la presente investigación. Para ello se aportarán algunas notas generales sobre la poética teatral de Witkiewicz, se centrará la atención en algunas de sus obras teatrales con la intención de delimitar el campo de estudio y de ellas se extraerán y sistematizarán los ejemplos necesarios para trazar un recorrido suficiente sobre su particular empleo del *personaje efigie*. En todo momento se intentarán apuntar las diferencias y semejanzas más relevantes con el teatro y el personaje de Tadeusz Kantor.

5.5.1. Su poética y obra teatral

Como después se podrá percibir en la práctica escénica de Kantor, Witkiewicz alteró las nociones vinculadas con el teatro tradicional (Skiba-Lickel, 1991: 32). En lugar de aplicar un concepto convencional de mimesis por el que la realidad es reproducida a través del arte, superpuso el significante sobre el significado (Lehmann, 2013: 112), extrajo numerosos materiales de la realidad más grotesca, los exageró y deformó en un sentido antivital (Izquierdo, 2013: 28; Lehmann, 2013: 109) y los integró en las estructuras propias del sueño, lo artificial y lo artístico para construir un universo autónomo. El estatismo, la diversidad, lo imposible e inverosímil, la alteración de la lógica, la superposición de planos espaciotemporales y la relatividad entre la vida y la muerte o la ficción y la realidad fueron algunas de sus constantes poéticas (Bablet, 1986: 9; Lehmann, 2013: 113; Rosenzvaig, 1995: 25; 2008: 28). Mediante estos procedimientos pretendió un conocimiento existencial y metafísico más allá de lo meramente sensible. Entre sus obras desplegó una crítica a la cultura occidental,

defendió ideas individualistas y concluyó en una visión realmente catastrofista y nihilista (Skiba-Lickel, 1991: 21).

De la misma manera que Craig anteponía en el proceso de creación la elaboración del espectáculo a la fijación del texto, tanto Witkacy como Kantor entenderían que el drama literario era el punto de llegada del espectáculo en vez del punto de partida (Bablet, 1980a: 22). Witkiewicz sometió el espacio a un tratamiento intensamente plástico, como se puede apreciar en la escenografía prefigurada en *Los zapateros*, donde varios triángulos de distintos colores y de resonancias constructivistas se encargaban de abstraer los decorados (Witkiewicz, 2015: 339). En la misma obra se pueden apreciar algunas referencias al aburrimiento que debían generar distintos recursos (Witkiewicz, 2015: 364, 412, 413) y que se podrían relacionar con las técnicas de la “no interpretación” propuestas por Kantor, cuya monotonía debía conducir hasta el aburrimiento.

Respecto a la categoría del actor y del personaje, Witkacy privilegió su presencia por encima del resto de elementos dramáticos. Le imprimió una especie de psicología fantástica por la que verbalmente transmitía una interioridad alejada de los patrones de la lógica racional (Skiba-Lickel, 1991: 21, 23), aunque no por ello se alejaba de la razón. Sin duda, este es uno de los rasgos más diferenciadores entre su poética y la de Kantor, quien privó a sus personajes de cualquier tipo de psicología, ya fuera real o fantástica. En cambio compartieron muchos otros planteamientos acerca del actor. Ese es el caso de la teoría de las tensiones interhumanas, por la que los personajes de Witkacy se identificaban paradójicamente con el espectador a través de un distanciamiento (Skiba-Lickel, 1991: 44). Los personajes de Kantor, a pesar de evitar cualquier tipo de identificación ya fuera coherente o paradójicamente, se artificializaban para integrarse en la escena y ser percibidos de manera natural a través de una paradoja semejante. De la misma manera, aunque fuera por diversas razones, tanto uno como otro deshumanizaron a sus personajes. Witkacy, con su concepto de “hombre-construcción” resaltó sus cualidades plásticas, fomentó los valores fónicos de su palabra, los duplicó mediante maniqués y los muñequizó mediante el automatismo de sus acciones, gestos y movimientos. Kantor consiguió las mismas propiedades mediante sus propias ideas, como por ejemplo el concepto de biobjeto o el modelo del maniquí y la figura de cera para sus personajes.

Las similitudes poéticas entre Witkiewicz y Kantor han conducido a que la crítica compare la creación escénica del autor de la segunda mitad del siglo XX con el de la

primera. Seguramente estas comparaciones hayan sido reforzadas por el hecho de que Kantor utilizara los dramas de Witkacy como base para muchos de sus espectáculos. Pero, como opina Skiba-Lickel (1991: 21), ello no quiere decir que realizara sus postulados teatrales. A las similitudes apuntadas, Bablet (1983b: 22) añade la negación, la destrucción, el alejamiento de la lógica o la oposición al sistema de Stanislavski. Sagarra (2010: 31) ofrece las citas necesarias y añade la necesidad que tenían ambos de un muro contra el que estrellar el cráneo; es decir, la necesidad de oponerse a los sistemas establecidos. En cambio, las diferencias que se podrían establecer entre ellos parecen más significativas. Bablet (1983b: 22), por ejemplo, aduce que el misticismo y el profetismo de Witkiewicz es un elemento diferenciador entre los dos autores. Y Kobiałka (1993c: 307) repara en que Witkacy perteneció a la época de entreguerras participando directamente del movimiento dadá y del surrealismo mientras que Kantor perteneció a la posguerra polaca continuando aquellos movimientos de su predecesor. La diferencia cronológica, según el estudioso, podría ser un elemento diferenciador y causa de incompatibilidad entre los dos sistemas teatrales.

Kantor no realizó el montaje de las obras dramáticas de Witkiewicz puesto que no las puso en escena de un modo tradicional. Más bien las utilizó como pretexto para la creación de un espectáculo autónomo implicando su deconstrucción. En este sentido obedeció al deseo del dramaturgo literario, quien afirmaba que el mejor escenificador de sus textos sería el más irrespetuoso (Vidal, 1983b: 87). El propio Kantor aseguraba que Witkiewicz no era el autor literario de sus espectáculos sino un elemento más de su creación (Skiba-Lickel, 1992: 21). De ahí que su nombre figurara en el elenco de personajes de sus espectáculos. Denis Bablet, por su parte, encuentra en Witkiewicz una actitud artística por la que funcionó como pilar de Cricot 2 (Bablet, 1986: 9), sin que ello signifique necesariamente una adaptación de su obra literaria sobre la escena, sino más bien una interacción lúdica con sus obras que se basa en las estructuras del juego.

La producción dramática de Witkiewicz se desarrolló principalmente en la década de los años 20. De las cuarenta obras teatrales que escribió, aproximadamente, y de la veintena que se conserva, merecen ser destacadas cinco de ellas por representar de manera significativa su contribución al *personaje efigie* y por permitir la extracción de algunos ejemplos con los que ilustrar su particular poética de la efigie. Algunas de ellas cumplieron la función de texto preexistente en los espectáculos de Kantor, como ya se indicó en el apartado dedicado a la obra de este.

En la pequeña mansión, de 1921, trata sobre un crimen amoroso. Nibek mata a su esposa Anastazja por sospechar que le está siendo infiel con su primo Jęzory. El espectro de la mujer se presenta, revela la identidad de su auténtico amante, que era Kozdroń, y ordena a sus hijas Amelia y Zofia que se envenenen. Cuando estas mueren, Nibek se suicida de un disparo y terminan todos juntos. El consumo de opio por parte de Anastazja y la obsesión por la escritura de Jęzory, que es poeta, son dos subtemas que interactúan junto al amor, los celos, la venganza, las apariencias o la relatividad entre la realidad y la ficción, la vida y la muerte.

La sepia, de 1922, gira alrededor de los dilemas existenciales del artista Pawel Bezdeka. A través de una estructura dialéctica y filosófica presenta en un primer momento la disyuntiva que vive el artista. Por un lado, su novia Ela le ofrece una vida mundana, doméstica y cotidiana. Por otro lado, la estatua viviente de Alice d'Or y el Papa Julio II, fantasma venido de otro mundo, le hacen reflexionar sobre otra vida posible en busca de la fama y la verdad del arte. En un segundo momento, con la aparición de Hircanio IV y su propuesta de ir a gobernar a un nuevo mundo se plantea la problemática del poder, del superhombre y del estado cuya política está teatralizada. Todos los personajes son persuadidos para acudir al nuevo mundo pero Hircanio IV le niega la posibilidad a Ela. Ella, movida por un amor incondicional hacia Bezdeka desea la muerte antes que separarse de él. Este hecho hace que sea comparada con una sepia y da título a la obra. Hircanio IV, en nombre de un absolutismo vital y cumpliendo sus deseos mata a Ela. Después, Bezdeka imita los mismos principios y mata a Hircanio IV por repudiar a su propia madre. Finalmente, Ela resucita y todos marchan al nuevo reino.

El loco y la monja, de 1923, parte de la visita benéfica de la Madre Ana, una monja, a un sanatorio. Allí se encuentra con Mieczyslaw Walpurg, que está en tratamiento. Reconoce que es un famoso poeta y empatiza con él en cuanto los dos se confiesan que perdieron a sus correspondientes amores en el pasado. La trama gira repentinamente cuando el poeta loco da muerte a Jan Bordigiel, un psicólogo freudiano, con un lápiz. Entonces le vuelven a poner la camisa de fuerza. Él se ahorca con la camisa y después resucita junto al psicólogo freudiano causando el asombro general.

La madre (obra repugnante en dos actos y un epílogo) presenta a León, un joven educado en la soberbia intelectual y el desprecio al trabajo manual. Adicto al alcohol y las drogas, es mantenido por su novia, a la que prostituye, y por su madre Nina, quien trabaja tejiendo hasta quedarse ciega. Esta, adicta también a la heroína, muere y junto al

padre resucita para destrozarse su propio cadáver. A través de las acciones se despliega una reflexión existencial y un profundo sentimiento nihilista incluyendo una escena futurista en la que aparecen obreros desde el futuro.

Los zapateros, de 1934, desarrolla sucesivas luchas de clases que invierten cíclicamente el poder. Primero son los zapateros, hastiados del trabajo manual, el capital y el fascismo, quienes luchan contra el Fiscal. Después, cuando consiguen el nuevo mundo que tanto habían ansiado, los aprendices de zapateros se revelan contra Sajetan, su maestro. Mientras este lanza su discurso de despedida, la duquesa se levanta sobre un pedestal con alas de murciélago para proclamar el matriarcado pero es enjaulada por una intervención misteriosa. Finalmente, dos camaradas ingleses demuestran controlar los hechos sucedidos, una terrorífica voz de origen desconocido nombra la omnipotencia y anuncia el fin de la obra. De esta manera, todas las luchas quedan reducidas al absurdo en cuanto se plantea la existencia de un poder oculto y absoluto cuyos mecanismos se escapan a la voluntad del individuo.

El texto posee numerosos rasgos y motivos que concuerdan con el teatro de Tadeusz Kantor. Aparte de los que se referirán a continuación por pertenecer a la esfera del *personaje efigie*, cabría mencionar algunos. Por ejemplo, el maestro zapatero se considera un eterno errante (Witkiewicz, 2015: 15), plantea la posibilidad de convertirse en una momia viva (Witkiewicz, 2015: 400) y sigue actuando después de morir. La técnica teatral configurada se basa en el aburrimiento (Witkiewicz, 2015: 364, 412, 413), la artificialidad de la interpretación (Witkiewicz, 2015: 350, 364, 371, 376, 409, 414), la construcción de escenas con música de tango (Witkiewicz, 2015: 381), acompañadas de continuas exhibiciones de mímica y balbuceo (Witkiewicz, 2015: 348, 362, 378, 410, 418) o con el movimiento en masa de personajes (Witkiewicz, 2015: 360, 362, 387, 391, 405) que vagan por el escenario (Witkiewicz, 2015: 365). Se emplean objetos como el armario, lugar donde la existencia es posible sin vida (Witkiewicz, 2015: 400); la jaula, instrumento de represión y degradación; o el guardarropa, espacio que alude al final de la función (Witkiewicz, 2015: 421).

5.5.2. La efigie en su teatro

El contexto histórico en el que Witkiewicz desarrolló su obra teatral facilitó la aparición de efigies entre sus personajes y su influencia en estos. Los avances científicos, la producción industrial y comercial de maniqués del primer tercio del siglo

XX y las experiencias bélicas de la época condujeron irremediablemente a una deshumanización en la representación artística del ser humano que prendió en el ambiente y de la que participó el autor. En su caso particular, además, intervinieron dos factores de manera decisiva: su dedicación a las artes plásticas y una concepción existencial que interpretaba el mundo como un teatro de marionetas.

La dedicación al dibujo y a la pintura de Witkiewicz tuvo que influir en la concepción y el diseño de sus personajes dramáticos. De hecho, su teoría de la Forma Pura, inaugurada en 1919 con el tratado *Nuevas formas en pintura*, fue transpasada a su concepción teatral. La plasticidad, la deformación expresiva y la reducción a trazos del personaje que se puede apreciar en su obra plástica interfirió en su obra dramática, como demuestran los numerosos ejemplos que se aportarán para ilustrar la muñequización de sus personajes. La función que ejerció la pintura como modelo para sus personajes dramáticos se puede reconocer en las ocasiones en las que compara a estos con distintas fuentes pictóricas. Así, en *La sepia* el personaje de Alice d'Or es una estauta y las acotaciones indican explícitamente que Julio II viste como en un retrato de Tiziano (Witkiewicz, 2015: 241). Y los personajes de *Los zapateros* en sus intervenciones toman como referente distintos conceptos plásticos y declaran: “*Somos campesinos de Wyspiański*¹⁸/ *no un moderno maniquí*” (Witkiewicz, 2015: 404). Dichos referentes no pueden sino prestar sus cualidades a los personajes dramáticos que en lugar de imitar la naturaleza imitan la copia de esta a través del arte, alcanzando un estado de autonomía y artificialización por lo que podría hablarse de muñequización.

Filosóficamente, los tópicos del *theatrum mundi* y del mundo como teatro de marionetas parecen una constante a la que el autor recurrió para expresar su nihilismo y la negación de la vida y de la realidad. En *El loco y la monja* aparecen en su versión profana y maquinista. Walpurg, el poeta loco que dice haber estudiado a Kleist, critica a aquellos individuos que funcionan como autómatas a pesar de rebosar salud (Witkiewicz, 1974: 89) y defiende la necesidad de experimentar el Misterio de la Existencia contra el automatismo (Witkiewicz, 1974: 108). Al mismo tiempo compara el cerebro del artista con un motor enloquecido y niega que la vida sea una máquina o “*una agitación de autómatas sin alma*” (Witkiewicz, 1974: 56). Por tanto, frente al automatismo generalizado a su alrededor parece oponer las drogas, a las que él se entrega, y la creación artística, por permitir una liberación y la toma de conciencia sobre

¹⁸ Véase la nota 1.

sí mismo. Resulta llamativo que el mismo componente mecanicista que emplea para criticar la sociedad, por someterse a las estrategias de poder y de conservación, lo utilice en un sentido positivo para definir el impulso creativo del artista. En esta aparente contradicción se podría percibir una polisemia en el empleo del tópico.

En *El loco y la monja*, además, pudo intervenir un factor particular para el empleo de efigies y la muñequización del personaje por parte de Witkiewicz. Frantisek Deak (1974: 39-42) señala el hecho de que el parisino Grand Guignol representaba a principios del siglo XX breves y variadas piezas sobre el tema de la locura y la crueldad que se inspiraban en los sanatorios mentales y las consultas psiquiátricas de la época. Tal vez Witkacy presenciara alguna de estas piezas y compusiera su texto de acuerdo con la tradición que habían establecido, donde la utilización de diversos cuerpos artificiales y la muñequización de los personajes resultaban una constante.

En *La madre* el tópico del *theatrum mundi* aparece en su versión profana y satírica por la que se denuncian las falsas apariencias. Nina, la madre, emplea la variante de este tópico para desarrollar sus reflexiones existenciales. Para ella existen dos vidas: una verdadera y otra falsa (Witkiewicz, 1974: 77), hace referencia en distintas ocasiones a la máscara humana y el baile de disfraces que protagoniza el género humano (Witkiewicz, 1974: 78, 84), como si de una comedia se tratara, para cuestionar la realidad y plantear la duda sobre las formas externas (Witkiewicz, 1974: 98-99).

Pero quizá donde más y mejor se puedan percibir los tópicos a los que se está haciendo referencia sea en *Los zapateros*. El título no sólo simboliza una clase social y el trabajo, principal eje temático de la obra. También podría interpretarse como una alusión al carácter cíclico de la existencia humana y su equiparación con la vida de un autómatas puesto que las acciones de los personajes se desarrollan de manera repetitiva y mecánica como la labor de un zapatero. Por tanto el tópico podría encontrarse desde el propio título de una manera implícita.

El *theatrum mundi* aparece explícitamente en su versión profana y satírica en boca de Sajatán, el maestro zapatero, para comparar la vida con una comedia y denunciar sus apariencias (Witkiewicz, 2015: 46). Igualmente, en boca de Ferdusieńko, lacayo de la duquesa, es utilizado para criticar la hipocresía de las religiones, a las que compara con una comedia (Witkiewicz, 2015: 410).

El tópico del mundo como teatro de marionetas, en la variante que toma como referente al autómatas, se desarrolla para censurar el sistema laboral que transforma al individuo en un organismo mecánico gobernado por fuerzas superiores. Sajatán, por

ejemplo, declara sentirse como una tuerca (Witkiewicz, 2015: 399), maldice la “*máquina social*” por la que se trabaja “*con un fanatismo inconsciente*” (Witkiewicz, 2015: 341). El Fiscal Scurby se lamenta por aquellos que se verán obligados a trabajar “*absoribos por los engranajes de una máquina infernal*” (Witkiewicz, 2015: 391), repara en que los directores y empresarios serán los únicos que podrán escapar a la mecanización (Witkiewicz, 2015: 394) y la Duquesa menciona a Taylor como instigador de la mecanización de la clase obrera (Witkiewicz, 2015: 357).

A su vez, los mismos personajes combinan esta variante del tópico con la más tradicional, que toma como referente las formas más usuales del teatro de títeres. Sajatán plantea la transformación en marioneta de aquel que no tiene a quien subordinar a su voluntad (Witkiewicz, 2015: 371). Scurby afirma ser goma manipulada por fuerzas desconocidas (Witkiewicz, 2015: 368). El Aprendiz II del zapatero se pregunta si él mismo no será marioneta (Witkiewicz, 2015: 394). Y Ferdusieńko, que dice ser “*un cadáver vivo mecanizado*” se refiere a los zapateros como marionetas por su sumisión en contraste con la libertad y autoconciencia del Hiperobrero (Witkiewicz, 2015: 406).

En relación con el tema de la obra, el tópico pretende degradar a los personajes por la dominación que otros ejercen sobre ellos y denunciar la alienación del ser humano en consonancia con las propuestas de pensadores como Kant o Nietzsche. El tópico también se puede apreciar en la obra de Kantor. En cambio aparece con menor frecuencia y en lugar de retratar a los personajes dominados por las estructuras políticas, sociales y laborales refleja los mecanismos de la memoria en busca de una autonomía más que de una denuncia. A pesar de las diferencias en la intención de los autores y en la interpretación del resultado, formalmente puede encontrarse una materialización del tópico muy similar en ambos autores por la que sus personajes son sustituidos por efigies o se muestran muñequizados.

En *La sepia*, el personaje de Alice d’Or era encarnado por su propia estatua (Witkiewicz, 2015: 41), que descansaba sobre un pedestal negro (Witkiewicz, 2015: 242). A pesar de su condición inerte está dotada de palabra, movimiento y capacidad de convicción. El hecho de que sea una estatua quizá simbolice el arte, modelo de vida que defiende, y la autonomía de la existencia artística.

En *El loco y la monja* el cuerpo muerto de Walpurg, cuando se ahorca con su propia camisa de fuerza, es sustituido por un maniquí. Las acotaciones indican al comienzo de la escena donde esto sucede:

Los tramoyistas amarran a la camisa de fuerza un maniquí –copia exacta de Walpurg- la máscara debe estar ejecutada por un escultor –con apariencia de ahorcado- y desaparecen lo más pronto posible. Cuando el telón se levanta, todos los personajes se encuentran en las mismas posiciones que en la escena anterior (Witkiewicz, 1974: 70).

A continuación el cadáver del vivo será representado por el cuerpo artificial que supone el maniquí. En cambio, el muerto se desdoblará en un actor vivo que aparecerá en escena e interactuará con el resto de personajes, para asombro de todos ellos. Es decir, el muerto resucitará frente a su propio cadáver, del que se desdobla. De esta manera se establece una relatividad entre la vida y la muerte por la que las fronteras entre ellas quedan diluidas.

Muy semejante es la utilización del maniquí en *La madre*. Después de que muera Nina, la madre, esta resucita pero en el estado en el que tenía 23 años. Además de violar las leyes naturales que separan la vida de la muerte, quebranta la lógica temporal y superpone distintas dimensiones temporales por cuanto a la muerte le sucede un salto hacia atrás en el tiempo (Witkiewicz, 1974: 110-111). Su cuerpo muerto es representado por un maniquí al que se describe con “*cabeza de madera llena de paja y pedazos de tela*” (Witkiewicz, 1974: 116) mientras que su cuerpo vivo y extraído de un plano temporal anterior es encarnado por una actriz real. Igual que en el caso de la obra anterior, el maniquí permite la relativización entre las categorías de vida y muerte. Pero aquí, este valor es intensificado con el despedazamiento de su propio cadáver, en forma de maniquí, por parte de la madre para demostrarle que el cadáver es falso, tan sólo un maniquí y que

de hecho todo esto –incluidos nosotros- es una estupenda farsa. Pero, ¿montado por quién? Eso no se sabe. En resumidas cuentas, todo esto no es sino la mera forma de los acontecimientos, congelados en la infinitud de la Existencia (Witkiewicz, 1974: 113).

Por otra parte, los materiales con los que está construido, la destrucción que padece y su utilización por parte de la madre resucitada y rejuvenecida como instrumento revelador podría hacer pensar en las efigies de carnaval. Como ellas está hecha de paja y madera, su destrucción podría simbolizar el paso de un sistema anterior a otro nuevo, como podría ser la creencia en la verdad de la existencia y sus formas aparentes a la

negación de la misma y anuncia una feliz relatividad entre las categorías inamovibles de vida y muerte por la que todo podría ser utópicamente posible.

En *Los zapateros* aparece un cuerpo artificial propiamente carnavalesco que a su vez está tomado de *La boda*, de Wyspiański. La obra de este representa la boda de una campesina con un poeta que, preso de un estado de embriaguez, contempla la danza de un *chochol*¹⁹, símbolo del letargo en el que ha caído la nación polaca (Witkiewicz, 2015: 338), que por su circularidad podría relacionarse con la *gran entrée* de los personajes de Kantor. El carácter carnavalesco del *chochol* reside en el material, la apariencia grotesca y la función simbólica por la que desvela realidades ocultas. El sentido carnavalesco con el que reaparece en la obra de Witkiewicz es de signo absolutamente paródico puesto que, a pesar de su enigmática presencia, “*se le cae el traje y resulta que es un mequetrefe vestido con frac*” (Witkiewicz, 2015: 420). Por tanto se centra más en el derrocamiento de lo establecido que en el anuncio o la llegada de algo nuevo, a no ser que esto consista simplemente en el vacío, la nada, el desengaño y la mentira y la relatividad absoluta. Al mismo tiempo las acotaciones indican que el rostro de Puczymorda, revisor de espectáculos decorativos de propaganda, debe ser cubierto por una máscara cuando mira con los ojos ensangrentados al recibir un disparo del Hiperobrero ante la imposibilidad de que lo interprete un ser vivo (Witkiewicz, 2015: 411).

Si el tópico del *theatrum mundi* y el del mundo como teatro de marionetas se llevan a cabo en Witkacy y en Kantor con intenciones y significados muy diferentes, no se puede decir lo mismo de sus cuerpos artificiales. Kantor, como él, utilizará maniqués y figuras de cera para representar distintos estados de los personajes, tanto entre la vida y la muerte como entre el pasado, el presente y el futuro, de manera simultánea. Esto es posible gracias a la superposición de distintos planos espaciotemporales, recurso que comenzó a practicarse durante el cubismo y el futurismo. Así podría comprobarse principalmente en *La clase muerta* o en *¡Que revienten los artistas!*. De la misma manera, el cuerpo de Helka durante el carnavalesco manteo en *Wielopole, Wielopole* podría recordar al de Nina en *La madre*. Una posible diferencia entre el empleo de cuerpos artificiales entre un autor y otro, a pesar de sus semejanzas, que son de mayor peso, sea el valor profético y moral con el que el autor más antiguo pretendía evidenciar

¹⁹ Término polaco con el que se designa la estructura de paja empleada para cubrir los árboles frutales y protegerlos del frío.

su pensamiento nihilista y la relatividad del tiempo, la vida y la muerte, mientras que Kantor, despojado de dicho profetismo y moralismo, utiliza el cuerpo artificial en un sentido más técnico, formal y autónomo que didáctico o doctrinal.

5.5.3. La muñequización de sus personajes

El cuerpo artificial funciona como modelo para los personajes dramáticos de Witkiewicz. Esto puede reconocerse fácilmente en la obra titulada *En la pequeña mansión*, donde Zofia identifica a su madre con una muñeca por dejarse mover y manipular bajo los efectos del opio (Witkiewicz, 1974: 18). En *la madre* los personajes comparan el rostro con una máscara (Witkiewicz, 1974: 84) o a los hijos con autómatas (Witkiewicz, 1974: 89). O en *Los zapateros*, donde Ferdusieńko, lacayo de la duquesa, es comparado en las acotaciones con un maniquí, seguramente por estar presente durante el primer acto limitándose a obedecer las órdenes sin pronunciar palabra alguna (Witkiewicz, 2015: 357, 360); los ojos del fiscal Scurby son comparados con “*botones de bragas*” (Witkiewicz, 2015: 337); y la cabeza de la Duquesa es igualada a un globo lleno de colorante rojo cuando es golpeada por Sajetán, para permitir el efecto de una explosión sangrienta (Witkiewicz, 2015: 353). Por esta razón, junto a las anteriormente vistas, los personajes humanos presentan un notable estado de muñequización.

La muñequización consistente en el vacío psicológico y la ausencia de voluntad gravita alrededor de dos ejes estrechamente relacionados con el tópico del *theatrum mundi* y el mundo como teatro de marionetas. En primer lugar, el consumo de diversas sustancias a las que son adictos los personajes les hacen actuar de manera automática. El espectro de Anastazja, de *En la pequeña mansión*, se sirve una copa detrás de otra “*maquinalmente*” (Witkiewicz, 1974: 33) y reconoce que bajo los efectos del opio perdía la conciencia por lo que se sometía a la voluntad de los demás (Witkiewicz, 1974: 34). De la misma manera, León, en *La madre*, bebe como un “*autómata*” (Witkiewicz, 1974: 102). En segundo lugar, la muñequización interna de los personajes se manifiesta en las acciones que realizan obedeciendo a voluntades ajenas a la suya. Así, las acotaciones de *En la pequeña mansión* indican que a modo de “*autómata*” tanto Kozdroń sigue a otros personajes como Amelia y Zofia obedecen después de muertas al espectro de su madre (Witkiewicz, 1974: 49). Zofia mueve a su hermana Amelia a suicidarse esgrimiendo el deseo de su madre muerta (Witkiewicz, 1974: 46). Y en *El loco y la monja*, el psicólogo freudiano tiende un cortaplumas

“*maquinalmente*” ante la petición de otro personaje (Witkiewicz, 1974: 60). Más llamativo resulta el momento de *Los zapateros* en que el Aprendiz II pierde el hilo de su discurso político y metafísico porque “*un repentino vacío en la cabeza no le permite continuar*” (Witkiewicz, 2015: 342). La falta de control sobre su propio pensamiento posibilita el análisis desde la muñequización interna. Además, recuerda a uno de los principios de la “no interpretación” formulada y desarrollada por Kantor, según la cual, los personajes se muestran incapaces de interpretar su papel acorde con el concepto de ilusión y olvidan sus papeles.

La muñequización mixta, consistente en la tipificación, esquematización o reducción de los personajes a un simple trazo también está presente en Witkacy. En él parece responder principalmente a otra manera de materializar el tópico del mundo como teatro de marionetas. En concreto, le atribuye al sistema capitalista los efectos desindividualizadores sobre el ser humano. Sajtán, en *Los zapateros*, afirma:

La humanidad agoniza bajo el peso del tumor maligno y putrefacto del capital, del que surgen como ampollas los gobiernos fascistas que estallan desprendiendo gases apesados sobre la impersonal muchedumbre humana que se asfixia en su propia salsa (Witkiewicz, 2015: 340).

Otra técnica de desindividualización aparece en *El loco y la monja* que merece ser destacada por su parentesco con un mecanismo de muñequización que se señalará más adelante en el teatro de Kantor. Al final de la obra de Witkacy los personajes se envuelven en una pelea, se confunden entre ellos, el cadáver de Walpurg representado por un maniquí surge entre los cuerpos y todos forman un “*bulto*” con el que se cierra la pieza (Witkiewicz, 1974: 73). Dicha escena podría relacionarse con el almacenamiento de los personajes y el embalaje colectivo de Kantor, por el que unos personajes se confunden con otros, pasan a formar un único cuerpo abstracto y presentan la apariencia de un embalaje donde las formas humanas se diluyen.

Los mecanismos de muñequización externa en los personajes de Witkacy, por los que los personajes adquieren una cualidad artificial o propia de la efigie, son más numerosos y servirán de base para el estudio de los mismos en el teatro de Kantor, en quien pudieron influir. Respecto a los signos correspondientes al texto dicho en varias ocasiones las acotaciones señalan la artificialidad en la pronunciación de los personajes. La monja que visita a Walpurg en *El loco y la monja* habla como una autómatas

(Witkiewicz, 1974: 56) y los personajes de *La madre* cuentan con distintas maneras artificiales de expresarse verbalmente: la madre de manera artificial, y tanto el Desconocido como una voz tras la escena con tono cálido de barítono (Witkiewicz, 1974: 76).

En la descripción general de los personajes de la misma obra se hace referencia al aspecto disecado y el color cadavérico de otros personajes (Witkiewicz, 1974: 76), en lo que se podrían considerar los signos de la apariencia, que afectan al maquillaje, peinado y vestuario de los personajes. Y, tal como puso en práctica anteriormente Alfred Jarry, numerosos personajes de *Los zapateros* se asocian a un objeto de escala superior al cuerpo del personaje. La desproporción entre el tamaño del personaje y el objeto que porta es un recurso propio del teatro de títeres de guante, por lo que podría interpretarse como un mecanismo de muñequización guiñolesca. De esta manera, el Hiperobrero porta un termo gigantesco (Witkiewicz, 2015: 338), el Aprendiz I maneja un hacha de enorme tamaño (Witkiewicz, 2015: 396) y el Aprendiz II lleva una bota de tamaño colosal (Witkiewicz, 2015: 344).

La mímica exagerada, que artificializa de manera expresionista el cuerpo del actor, se puede percibir en la misma obra acompañada de gemidos y sonidos inarticulados que anticipan la expresión de la crueldad de Artaud y animalizan a los personajes (Witkiewicz, 2015: 418). La inmovilidad aparece con frecuencia como reacción a distintas sensaciones de los personajes. En la obra titulada *En la pequeña mansión* la rigidez es una de las notas caracterizadoras del Espectro de la madre muerta (Witkiewicz, 1974: 20, 30), Kozdroń “*queda petrificado con una mueca de terror en la cara*” (Witkiewicz, 2015: 30) igual que queda Nibek al encontrar muertas a sus hijas (Witkiewicz, 2015: 47), la monja de *El loco y la monja* al sentir miedo y vergüenza (Witkiewicz, 2015: 69), los personajes de la misma obra, en una mezcla de inmovilidad e hipnosis ante la rebelión de Walpurg después de morir (Witkiewicz, 1974: 70, 72) o León en *La madre* al experimentar la sensación de la incertidumbre (Witkiewicz, 1974: 95).

Esta inmovilidad de los personajes a veces va acompañada de una pérdida de gravedad por la que los personajes no son capaces de conservar el equilibrio o mantener el dominio sobre su propio cuerpo. Así, Jęzory se deja caer como si su interior estuviera vacío cuando se expone a la muerte de Adela en la obra titulada *En la pequeña mansión* (Witkiewicz, 1974: 21) y Walpurg siente que tiene los brazos desarticulados por la acción que ejerce en ellos la camisa de fuerza (Witkiewicz, 1974: 55). Especialmente

significativo podría resultar el detalle de que Kozdroń pase de la inmovilidad a la movilidad a través de un temblor transitorio (Witkiewicz, 1974: 31). De la misma manera, los personajes de Kantor recurrirán a una especie de espasmo y sonido gutural en el paso de la inmovilidad a la movilidad, del estado muerto al vivo o de la encarnación de un personaje a otro de acuerdo con la teoría del “actor dybbuk”. Y en *La madre* el tiempo parece detenerse e inmoviliza a los personajes (Witkiewicz, 1974: 95).

La inmovilidad de los personajes permite a su vez otro mecanismo de muñequización externa que consiste en la manipulación corporal de unos por parte de otros como si estuvieran manejando alguna especie de títere. Kozdroń es transportado por el espectro de la madre y el primo en la obra titulada *En la pequeña mansión* como si fuera un objeto (Witkiewicz, 1974: 23), en *El loco y la monja* el loco es ayudado a moverse por la monja (Witkiewicz, 1974: 58, 61), se deja colocar la camisa de fuerza sin oponer ningún tipo de resistencia (Witkiewicz, 1974: 67), Scurby es colocado física y espacialmente por otro personaje en *Los zapateros* (Witkiewicz, 2015: 350) y Ferdusieńko en *Los zapateros* se encarga de transformar sucesivamente mediante el vestuario a la Duquesa, quien se muestra pasiva, primero en Pájaro del Paraíso (Witkiewicz, 2015: 409) y después en murciélago de alas verdes (Witkiewicz, 2015: 414) a la que sube sobre un pedestal (Witkiewicz, 2015: 419). Junto a la inmovilidad de los personajes que se dejan manipular por otros de manera pasiva se podría señalar el recurso de la muerte artificial y seca, sin ningún tipo de expresión verbal ni gestual, por la que un personaje muere artificialmente sobre escena de un simple golpe seco. En Witkacy es Ela quien muere simplemente cayendo al suelo cuando Hircanio IV la golpea en la cabeza con su espada (Witkiewicz, 2015: 271). Después, en Kantor, acorde con su teoría de la “no interpretación”, serían los pretendientes quienes muriesen de la misma manera en *El retorno de Ulises*.

Esta muñequización del personaje a través de su concepción, apariencia, expresión y el ritmo de las acciones se asemeja a la que practica Kantor, pero podría reiterarse una diferencia entre ambos autores, ya apuntada, que atraviesa la práctica de cada uno de ellos. Mientras que en Witkiewicz la muñequización del personaje parece denunciar la condición alienada del ser humano, en Kantor parece responder más a una imitación de las formas y el ritmo de la memoria.

5.6. Bruno Schulz

Bruno Schulz (1892-1942), “*el Kafka polaco*” según Kantor (Bablet, 1983b: 23), es junto a Gombrowicz y Witkiewicz uno de los autores que renovaron el arte y la literatura en Polonia durante el primer tercio del siglo XX de acuerdo con los principales postulados de las Vanguardias. Se dedicó al dibujo y a la narración, además de publicar numerosas críticas literarias y artículos periodísticos que abarcaban desde temas políticos hasta diversos aspectos sobre arte y literatura. En estos últimos expresó teóricamente su reacción contra el naturalismo, como era propio de las vanguardias de la época, afirmando que “*el positivismo es la religión de los tiempos que no conocieron grandeza*” (Schulz, 2007: 485), que la “*psicología equivale a la mediocridad, a fe en el conformismo, en la ley gris de la hormiga*” y que la psicología y el racionalismo son “*instrumentos de disminución*” (Schulz, 2007: 486).

La relación que se puede establecer entre su obra y la de Kantor se debe sobre todo a una cuestión genealógica y de afinidad artística. Los dos compartieron una misma tierra, lengua, cultura e historia, que inevitablemente tuvo que ligar sus prácticas artísticas. Además, Schulz fue coetáneo de Gombrowicz y Witkiewicz, con los que mantuvo no pocas relaciones y compartió numerosos principios estéticos. Kantor, al acercarse a la obra de alguno de ellos debió acercarse necesariamente a la de los otros por la estrecha relación que los vinculaba entre sí. El hecho de que en los *dramatis personae* de *La clase muerta* apareciesen los nombres de Witkiewicz y Schulz debe ser significativo en este sentido. El reconocimiento de su obra parece indiscutible. Y si se ahonda en ella, aunque sea ligeramente, se puede apreciar que las ideas y las obras de Schulz forman un importante pilar sobre el que se asienta la dramturgia de Kantor.

Algunos críticos han señalado que Kantor admiró sobre todo la obra gráfica de su predecesor (Sagarra, 2010: 14). Y cuando le preguntaban sobre su deuda con Schulz él mismo contestaba: “*Lo que en Schulz era solo un presentimiento, en mí (...) recibe una concreción material*” (Kantor: 1984, 270). A pesar de ello, la relación de la obra de Kantor con la obra de Schulz, atendiendo tanto a sus dibujos como sus relatos, resulta bastante evidente. Y en los *personajes efígie* de uno debieron influir decisivamente los del otro. De ahí que Skiba-Lickel (1991: 19) considere que Schulz aportó el modelo de personaje que utilizó Kantor, inspirado en la materia muerta, o que Antich (2005: 20) señale a Schulz como el preludio de algunos personajes de Kantor.

En las siguientes páginas se desarrollarán algunos aspectos sobre la personalidad y obra de Bruno Schulz que pueden explicar la existencia de *personajes efigie* en su creación y posterior proyección en Kantor. El primer subapartado se dedicará al estilo y obra del autor, el segundo a las causas de aparición de *personajes efigie* en su obra artística y el tercero a algunos ejemplos concretos de los mismos. Como se hizo en el apartado dedicado a Witkiewicz, de manera paralela al estudio del autor se irán anotando las deudas y coincidencias entre él y Kantor. Aunque el principal foco de atención se centre en el diseño de los personajes, no se podrá evitar la referencia a otros motivos y conceptos que unan la obra de uno con la del otro.

5.6.1. Estilo y obra

Bruno Schulz produjo sus dibujos y relatos de manera paralela. Por tanto sus dos áreas creativas intercambiaron propiedades y motivos entre sí y respondieron a una misma serie de características, de manera que aquello que se diga de unos podría hacerse extensible a los otros. Joan Antón Benach (1993: 41) calificó su estilo de “*expresionismo esperpéntico*” por la deformación del mundo que retrata en su obra y la denuncia social y existencial que provoca con ello. El expresionismo podría ser corroborado por la oscuridad de sus dibujos, el juego de luces y sombras, los rostros entre penumbras o, como también aparece en su narrativa, por la exageración de rasgos de los personajes, su tipificación o su reducción a una serie de gruesos y contundentes trazos. Y la esperpéntica denuncia podría percibirse, entre otros motivos, en la recurrente representación de la figura femenina en actitud dominante que se alza por encima de la masculina, a la que humilla. Este motivo resulta de especial importancia por su posible influencia en el teatro de Kantor. Él, conocedor de los dibujos de Schulz, pudo aplicar la imagen de estas mujeres hieráticas, altivas, sensuales y dominadoras al diseño de algunos de sus personajes. Para barajar esta posibilidad bastaría con comparar “La infanta y sus enanos”, dibujo donde la figura femenina desfila orgullosa y con desprecio entre personajes que recuerdan al mundo del circo por su estatura y vestimenta (Schulz, 2007: 506), con la prostitua lunática de *La clase muerta*, que paseaba entre los pupitres mostrando su pecho con actitud muy similar (CDT, 1983: II,15:50-II,16:31), o con el ángel de la muerte de *¡Que revienten los artitas!*, que transformada con unas alas metálicas de estilo constructivista iniciaba un baile alrededor de los personajes (CDT, 1986: 1:11:50-1:12:10).

A los calificativos de “expresionista” y “esperpéntico” se le podría añadir el de grotesco por la mezcla de elementos pertenecientes a distintos órdenes en una sola figura alterando su naturaleza convencional. Francesco M. Cataluccio (2007: 27-28, 31) analiza este aspecto indicando la presencia de una naturaleza antopomórfica en su obra, la metamorfosis de los personajes en formas naturales, animales y objetuales. Algunos casos de estos, principalmente los que se refieren a la cosificación del personaje, serán abordados más adelante por contribuir a la muñequización.

Skiba-Lickel (1991: 19) ha interpretado el contenido de sus obras desde un punto de vista moral. Como aprecia la investigadora, Schulz vierte sus opiniones en sus obras con un carácter perverso y satírico que pretende atacar principalmente los horrores del cristianismo y la sociedad que ha generado. En respuesta al desencanto por la realidad propone el regreso a la infancia, como ya antes había aparecido en la narrativa de Meyrink, a la que considera una época mítica e ideal capaz de servir como vía de escape a través de la imaginación (Cataluccio, 2007: 29; Kantor, 1984: 265; Rosenzvaig, 1995: 48; 2008: 80). El propio autor manifestaba esta idea cuando escribía:

Me parece que el tipo de arte que me interesa es precisamente una regresión, es una infancia reintegrada. Si fuese posible llevar hacia atrás el desarrollo, alcanzar de nuevo la infancia por un camino tortuoso –poseerla otra vez, ilimitada-, sería hacer realidad la ‘época genial’, los ‘tiempos mesiánicos’ que todas las mitologías nos han prometido y jurado. Mi ideal es ‘madurar’ hacia la infancia. Ésta sería la verdadera madurez (Cataluccio, 2007: 39).

Esta idea está directamente relacionada con algunos planteamientos posteriores de Kantor (Miklaszewski, 2001: 76). Este autor, igual que Schulz, apostó por la representación del recuerdo y la vuelta al pasado. De la misma manera que él, además, configuró a través de este procedimiento una mitología personal. A diferencia de él, podría señalarse el campo artístico de aplicación y la intención. Mientras que Schulz aplicó estas ideas al dibujo y la narrativa con una finalidad de evasión, Kantor las aplicó a la pintura de sus últimos años y a su teatro con una finalidad plenamente artística, que buscaba la autonomía de la obra y la alternativa al realismo en lugar de la evasión.

Otro de los principios literarios que formuló y practicó Schulz, con una posterior proyección en Kantor, fue la pobreza y el rango inferior. Schulz (2007: 434) exaltó en Gombrowicz los productos subculturales, marginales, residuales y despreciados

jerárquicamente por las altas esferas del arte, los retrató en sus obras y los asoció metafóricamente con la infancia, por ser la edad opuesta a la adulta, en la que supuestamente se establecen los valores canónicos. Desde el punto de vista del adulto, escribía con ironía acerca de la infancia:

Es la colaca de la inmadurez, campo de la infamia y la vergüenza, incompatibilidades e imperfecciones, un lamentable basurero de la cultura lleno de cabezas, ideologías de pacotilla, paja y serrín para los que no hay nombres en el lenguaje cultural (Schulz, 2007: 436).

Kantor reconocía en una entrevista que la realidad degradada y de rango inferior tiene en Polonia a Schulz como uno de sus creadores (Kantor, 1984: 266). La relación entre ambos autores se estrecha por su misma atracción hacia lo pobre, inferior y degradado. Así lo ven estudiosos como Bablet (1983b: 23) o Kobiałka (1993c: 284), quien repara en que los dos elogiaron los materiales pobres como el papel maché. Otros, como Rosenzvaig (1995: 62), matizan la relación e indican que Kantor reinterpretó el concepto de realidad degradada de Schulz con lo que se suponen algunas diferencias.

Kzyszttof Miklaszewski recuerda la definición de Schulz sobre la realidad degradada:

La sustancia de la realidad está en estado de fermentación permanente, de germinación, de vida latente. No hay objetos inanimados, duros, circunscriptos a límites precisos. Todo lo supera para abandonar el campo que ellos limitan (Kantor, 1984: 266).

Estéticamente, tanto Schulz como Kantor mostraron su predilección por el empleo de materiales viejos, usados, desgastados y desprestigiados. Esta condición irradió en los dos una serie de sensaciones perceptivas que van más allá de lo sensorial. Schulz creyó que en ellos existía una especie de vida y Kantor que servían como depósitos de memoria y experiencias anteriores. En la concepción de ambos sólo se podría señalar la radicalidad con que fue llevada a cabo por Schulz. Este dotó de vida real a sus objetos a través de un halo gnóstico y místico. En cambio, la vida en los objetos de Kantor y su transformación en seres humanos, excluyendo su empleo de la efigie, no pasa de ser una metáfora y tiene un carácter más artístico y metafórico que metafísico.

Un elemento más que aparece en el pensamiento de Schulz y que pudo influir en Kantor es el de “la realidad de detrás de la puerta” (Miklaszewski, 2001: 116, 119). Schulz (1998: 60) hablaba de habitaciones olvidadas donde los seres de la imaginación cobran vida. Esta idea podría relacionarse directamente con el uso de los espacios contiguos que empleó Maeterlinck en sus obras teatrales o con “la habitación de la imaginación” o “de la infancia” que formuló Kantor para referirse a la escena como un espacio donde se proyectan los recuerdos y la imaginación interior. Al mismo tiempo, la fijación de Schulz por los significados múltiples y metafísicos que genera la percepción de espacios contiguos ocultos podría apuntar directamente al uso de la “antecámara” y de las puertas correderas del fondo por parte de Kantor en obras como *La clase muerta* o *Wielopole, Wielopole*.

Pero, sin lugar a duda, la concepción del personaje por la que es sustituido por una efigie o resulta muñequizado, es el rasgo más llamativo de Schulz que pudo inspirar a Kantor. Para su estudio en la obra del autor del primer tercio del siglo XX se podrían tomar en consideración tanto algunos de sus dibujos y grabados como algunos de sus relatos a modo de ejemplo. Entre los primeros se podría destacar *El libro idolátrico*, de 1920, que consistió en un relato gráfico formado por 25 grabados con la técnica del cliché de vidrio en el que predomina la representación de la mujer como un ídolo altivo y lejano que deforma y ridiculiza de manera grotesca la imagen masculina, o las 42 ilustraciones que acompañaron la publicación en 1937 de *Sanatorio bajo la clepsidra*, su segundo volumen de relatos, donde además del carácter dominante de la mujer, la animalización, la cosificación o la muñequización del personaje, que se apuntará más adelante, se puede apreciar el interés del autor por el mundo del circo por cuanto representó a dos forzudos (Schulz, 2007: 521).

Su primer libro de relatos apareció en 1933 bajo el título de *Las tiendas de color canela* y fue calificado por el propio autor de “novela autobiográfica” y “genealogía espiritual” (Cataluccio, 2007: 19). En su interior contiene cuatro relatos consecutivos que se conocen con el nombre de “Tratado de los maniqués”, donde un narrador testigo transmite las ideas de su seductor y atractivo padre acerca del amor, la existencia y la representación artificial del ser humano. “Las tiendas de color canela”, que da título a la colección, relata cómo el joven protagonista asiste al teatro con sus padres. Al llegar, debe salir para ir en busca de la cartera del padre y aprovecha a visitar la ciudad de noche en el interior de una carroza hasta que el caballo muere entre sus brazos. Además podría destacarse “La calle de los cocodrilos”, tal vez inspirada en la calle Stryjska, sita

en el barrio de Drohobycz (Cataluccio, 2007: 13-14), relato en el que a través de un mapa que guarda el padre del narrador se hace una descripción del barrio deprimido de El Dorado.

De *Sanatorio bajo la clepsidra*, el segundo volumen de sus relatos al que ya se ha hecho referencia por contener una representativa muestra de su obra plástica, se puede destacar principalmente “El jubilado”. En él, un jubilado cuenta la cotidianidad de su nuevo estado y cómo se matricula en una escuela infantil hasta que un día tienen que tacharlo del registro por alzarse hacia el cielo y desaparecer a causa de una ráfaga de viento otoñal. La importancia del relato no sólo se encuentra en la caracterización de los personajes, de la que se pueden extraer importantes notas para la reflexión sobre el *personaje efígie* sino también en la influencia que ejerció sobre Kantor. Él reconoció que la idea de *La clase muerta*, en la que unos ancianos regresan al aula de su infancia antes de morir, fue tomada de este relato (Cataluccio, 2007: 38). De hecho, la anécdota tantas veces publicada de que Kantor se inspiró en la visión de una vieja escuela a través de una ventana, podría recordar al pasaje del relato de Schulz (2007: 355) en el que el anciano protagonista observa la escuela desde fuera antes de ser matriculado en ella. Entre sus páginas se puede hallar una identificación entre la vejez y la infancia muy similar a la aplicada por Kantor (Schulz, 2007: 356). Y numerosos elementos y rasgos descriptivos del relato podrían verse adaptados a la escena por Kantor, como se indicará más adelante en relación con los mecanismos de muñequización presentes en Schulz.

5.6.2. Causas del personaje efígie en su obra

Las posibles causas de aparición de *personajes efígie* en la obra gráfica y literaria de Bruno Schulz responden a distintos órdenes como era propio en la época de las vanguardias históricas. La mezcla y combinación de distintas artes, la sustitución del modelo representacional por otro diferente, ya fuera presentacional o distorsionante, y el contacto con las experiencias bélicas tuvieron que fomentar el peculiar diseño de sus figuras humanas.

A la hora de abordar las causas artísticas no habría que perder de vista que el dibujo fue la primera forma de expresión a la que recurrió Schulz, quien llegó a ejercer como profesor de dibujo. En una entrevista que le realizó Witkiewicz declaró que desde su infancia sintió la fijación por dibujar caballos y carros. De estos últimos exaltó la anatomía grotesca y fantástica en la que conviven elementos y formas que por su

contorsión y variedad funcionan de manera metafísica (Schulz, 2007: 448-449). La atracción por el objeto híbrido y revelador de contenidos ocultos podría ser motivo de relación con Kantor. Y en aquella misma entrevista afirmó que, aunque en prosa pudo expresarse de manera más completa, tanto en su obra literaria como en su obra gráfica desarrolló los mismos argumentos. De ahí que, por ejemplo, el relato homónimo que da título a su primer volumen de relatos, acometa su desenlace en torno al motivo del coche de caballos.

Por estas razones no es de extrañar que las dos ramas artísticas a las que se dedicó Schulz interfirieran entre sí intercambiando sus cualidades y dando lugar a la plasticidad, deformación y muñequización de sus personajes en narrativa. Prueba explícita de ello podría ser la ocasión, dentro de “El jubilado”, en la que compara el paisaje con los grabados de Rembrandt por su miniaturización microscópica (Schulz, 2007: 363-364).

La crítica ha comparado su obra gráfica con la de El Bosco, Alfred Kubin, Witkiewicz o el Goya de *Los caprichos* y *Los desastres de la guerra* (Cataluccio, 2007: 17; Sagarra, 2010: 15). El grotesco y la distorsión de la figura humana de estos pintores pudieron influir en sus personajes. Otros críticos, sin embargo, añaden a esta influencia desnaturalizadora la humanidad de Velázquez y la sensualidad de Tiziano (Antich, 2005: 20), dos notas que podrían distinguir los *personajes efigie* de Schulz respecto a sus posibles fuentes.

Por otra parte, tanto en “Las tiendas de color canela” como en “La calle de los cocodrilos” alababa los autómatas, las esculturas y los maniqués como objetos pertenecientes a la cultura popular degradada por los cánones oficiales del arte. En “Las tiendas de color canela” explica que llamaba así a los comercios de antigüedades y curiosidades que abrían hasta altas horas de la noche por el color de sus paredes. Durante su viaje nocturno no puede evitar la tentación de visitarlas y las describe exaltando precisamente su pobreza:

Sus interiores mal iluminados, oscuros y solemnes, olían profundamente a pintura, laca, incienso, aromas de países lejanos y extrañas materias. Allí podías hallar fuegos de bengalas, cajitas encantadas, sellos de países desaparecidos, índigos, colofonias de Malabar, huevos de insectos exóticos, papagayos, tucanes, salamandras vivas y basiliscos, raíz de mandrágora, mecanismos de Núremberg, homúnculos en tiestos,

microscopios, catalejos, y sobre todo libros curiosos y extravagantes, viejos folios repletos de extrañísimos dibujos e historias asombrosas (Schulz, 2007: 105).

En “La calle de los cocodrilos” reparaba en el mismo encanto que desplegaba la pobreza de sus comercios, ya fueran sastrerías, almacenes de confección, porcelanas, droguerías, perfumerías”, con sus “*grandes y grises escaparates*” donde “*todo era gris, como en las fotografías monocromáticas, como en los folletos ilustrados*” (Schulz, 2007: 116). Entre las sastrerías, en concreto, y el barrio, establecía una analogía: “*las estructuras de estantes vacíos conducían las miradas hacia el techo, que podría ser un cielo, el cielo mediocre, descolorido, desconchado de ese barrio*” (Schulz, 2007: 117). Y describía los escaparates como “*esos sucios y grises cubos llenos de mercancía barata, de grandes maniqués de cera y cabezas de peluquería*” (Schulz, 2007: 122). La atracción que manifestó por la representación artificial e industrial del ser humano con fines comerciales tuvo que dejar huella en sus personajes, quienes parecen imitar sus formas y propiedades.

La principal causa histórica en la aparición de *personajes efígie* en su obra se debió al contacto con la guerra. En concreto, vivió en primera persona la Segunda Guerra Mundial. Durante su transcurso, por ser judío, fue obligado a servir, pintar y dibujar para un oficial alemán llamado Felix Landau. Unos días antes del “jueves negro”, nombre con el que se conoce la cacería de judíos desencadenada por la herida que recibió un nazi el día 19 de noviembre de 1942, Landau había asesinado al esclavo judío de Karl Günther, un oficial de la Gestapo. Este último, como venganza a Landau, acabó con la vida de Schulz aquel “jueves negro” (Cataluccio, 2007: 24; Rosenzvaig, 1995: 21-22; 2008: 24) en el barrio de Drohobycz, en el que se inspiró “La calle de los cocodrilos” (Benach, 1993: 41). Marcos Rosenzvaig analiza este episodio biográfico en clave interpretativa para su uso del maniquí y se pregunta: “*¿Acaso Schultz no se vio a él mismo convertido en un maniquí del nazi Landau?*” (Rosenzvaig, 1995: 37; 2008: 51). Con estas reflexiones cabría plantearse la posibilidad de que Schulz emplease tanto el cuerpo artificial como el cuerpo artificializado como reflejo de una crisis personal. La privación de libertad y la persecución que vivió durante la Segunda Guerra Mundial pudieron reforzar su visión del ser humano como un maniquí.

Filosóficamente, Schulz encontró en la muerte una fuente de expresividad parecida a la que ya antes había percibido Craig. Al respecto escribía que era “*una apariencia tras la que se esconden formas de vida desconocidas*” (Schulz, 1998: 54). Tal vez por ello

diluyera en su obra las fronteras entre lo orgánico y lo inorgánico, lo natural y lo artificial, lo vivo y lo muerto. En una suerte de metafísica pudo encontrar en lo inerte un potencial comunicativo y cognoscitivo que no le ofrecía la imitación de la realidad. En la entrevista que le realizó Witkiewicz, en este sentido mencionó la sustancia de una realidad que “*está en un estado de permanente fermentación, germinación, vida oculta. No hay objetos inanimados, duros, limitados. Dilata cada cosa más allá de sus límites (...)*” (Schulz, 2007: 450). Y tal vez por eso en “El jubilado” exaltara la madera como una materia, “*tejida a semejanza del cuerpo humano*”, cuyo interior siempre se revela en la superficie asomando distintos rostros (Schulz, 2007: 353).

Skiba-Lickel (1991: 19) repara en que el autor entendía al creador como el demiurgo de una materia muerta, que era la vida con el mal y la decadencia que contenía. Y dichas ideas pudieron conducirlo hasta el retrato y la exaltación del maniquí como material artístico para la reflexión existencial.

Por último, a nivel de pensamiento, la explotación del tópico del *theatrum mundi* también pudo llevar a Schulz a la muñequización de sus personajes. En la entrevista que le realizó Witkiewicz hacía explícita su concepción del mundo como un teatro en su versión profana y satírica, según la cual la vida está construida por una superposición de falsas apariencias:

En las costumbres y en los modos de vida de esa realidad se manifiesta un principio: el de la mascarada universal. La realidad adquiere ciertas formas sólo de mentira, por broma, por diversión. Alguien es hombre y otro cucaracha, pero esa forma no alcanza el ser, es tan sólo un papel instantáneamente adoptado, cutícula que va a eliminarse en un soplo (...) Está allí presente permanentemente el ambiente de bastidores, la parte de atrás del escenario donde los actores, una vez liberados de los trajes, se ríen de la pomposidad de sus papeles (Schulz, 2007: 451).

Del mismo modo, en “La patria”, fragmento ensayístico de una obra mayor de 1938, no conservada, entendía el país como un escenario donde desarrollaba su propia existencia (Schulz, 2007: 413). Ante la inesperada atención que recibía de otras personas mencionaba “*la voluntad de servicio bajo el dictado de una instancia superior*” (Schulz, 2007: 414). Y cuestionaba la efectividad en la voluntad del individuo: “*¡Qué ingenuo es pensar que, cuando luchamos por las mil fruslerías de la vida, formamos nuestro destino!*” (Schulz, 2007: 416).

Esta concepción existencial se filtró en sus relatos. De “El jubilado” se podrían extraer varios ejemplos. El narrador protagonista reflexionaba sobre el tacto que muestra la sociedad ante los ancianos y afirmaba: *“Me hace reír toda esa falsa teatralidad, ese solemne pathos que se eleva sobre mi caso, ese disfrazar el instante con una vestimenta trágica llena de fúnebre pomposidad”* (Schulz, 2007: 350). Y en la descripción de los niños de la escuela incluía el mismo tópico, dando un paso más allá para revelar el rostro auténtico del ser humano, que no es sino llanto y dolor: *“como si, con las primeras lágrimas, se les hubiera desprendido la máscara humana y expusieran al desnudo toda la masa informe de su tez llorosa”* (Schulz, 2007: 360). Igualmente, en el relato breve titulado “La república de los sueños”, de 1936, anotó sobre el líder de una revolución consistente en desprenderse de la madurez y hacer renacer la infancia que *“se sacudió como un caparazón su propio cuerpo, se arrancó la máscara que le había crecido en la cara, se metamorfoseó y se liberó”* (Schulz, 2007: 412).

La incidencia de esta concepción existencial en sus personajes pudo contribuir, exactamente, a la muñequización de sus personajes. Si para Bruno Schulz el individuo no era dueño de su destino sino que obedecía a imperativos mayores a su voluntad, no es de extrañar que sus personajes apareciesen retratados interiormente como muñecos. Además, si entendió el mundo como un escenario donde las personas cubren sus rostros con falsas máscaras, no es de extrañar que artificializara la apariencia externa de sus personajes.

5.6.3. Ejemplos de personajes efígie en su obra

Uno de los grabados que da título a *El libro idolátrico* representa claramente el empleo del cuerpo artificial para representar al ser humano por parte de Schulz (2007: 527). En este caso particular, es una figura femenina la que aparece representada por una estatua, como demuestran sus rasgos faciales desdibujados, su gesto rígido y hierático y su elevación sobre unos escalones que recuerdan a la basamenta de las esculturas. Uno de los pies de la figura central se apoya sobre la espalda de un hombre, que se arrodilla ante ella en posición implorativa. En relación con la concepción que el autor tenía de la mujer y el resto de sus grabados y dibujos, se puede desprender un significado más o menos claro: con la efígie de la mujer simboliza su grandeza, su distanciamiento respecto al género masculino y la sumisión que provoca que en él como si de un ídolo arcaico o divino se tratara.

Los cuatro relatos que configuran el “Tratado de los maniqués”, dentro de *Las tiendas de color canela*, contienen la principal reflexión del autor acerca del maniquí. Seguramente fuera en ellos en los que Kantor se inspirase para su tratamiento de la efigie en el manifiesto de *El teatro de la muerte* y la razón por la que incluyó a su autor dentro del elenco de personajes de *La clase muerta*. Podrían considerarse el manifiesto personal del autor respecto al *personaje efigie*.

En el primer relato del “Tratado”, la aparición de un maniquí utilizado por unas costureras resulta un acontecimiento extraordinario. Se describe como una dama silenciosa e inmóvil, un *moloch* implacable al que las costureras le ofrecen su devoción. Esta descripción remite a la asociación del maniquí con el monumento a los dioses y a los muertos, insistiendo en la capacidad que poseen de concentrar en sí toda la atención.

A partir del segundo relato, se centra en los discursos del padre, que desea crear “*el segundo hombre a imagen del maniquí*” (Schulz, 1998: 55). Considera la materia el ser más positivo por carecer de impulsos propios (Schulz, 1998: 53) y observa en ella una seriedad trágica que refleja el mismo desconocimiento del ser humano sobre su destino (Schulz, 1998: 57). Por todas estas apreciaciones podría sintetizarse la idea de que el maniquí encarnó para Schulz el ideal de belleza y atracción, tanto por lo que tenía de pobre e inerte como por la capacidad metafísica que posee, a la vez que encarnó la representación más fiel del ser humano por su vacío y vinculación con la muerte.

En una tradición que arranca de Kleist, pasa por Craig y llega hasta Kantor, Schulz valoró en el maniquí la carencia de impulsos y sentimientos propios. De acuerdo con Craig y posteriormente con Kantor, se inscribió en la línea de efigies que rescatan los sentimientos siniestros de las esculturas funerarias a los muertos. A Kantor le legó la originalidad de definir el maniquí por su ambigüedad entre lo vivo y lo muerto (Eruli, 1980a: 4), su pobreza y su origen en la periferia de la cultura; es decir, en lo industrial y comercial. Además, cuando Kantor expresa su concepción del maniquí, “*sin conciencia ni destino*” (Kantor: 1984, 246), parece estar uniendo la ausencia de conciencia que mencionaba Kleist con la ausencia de destino que menciona Schulz respecto al maniquí (Schulz, 1998: 57).

Las relaciones entre un autor y otro han sido apuntadas por críticos y estudiosos como Martínez Liceranzu (1992: 150), Rosenzvaig (1995: 23; 2008: 24), Vidal (1983b: 88) o Bablet (1983b: 23). Pero a pesar de las semejanzas también es posible añadir algunas diferencias entre el maniquí de Schulz y Kantor. El último teórico anteriormente citado (Bablet, 1983b: 44) repara en que mientras que Schulz emplea el

maniquí como un objeto de juego, Kantor lo emplea como anexo de personaje, relación inexistente en el primero de ellos.

Los maniqués en el universo literario de Bruno Schulz no son las únicas formas concretas de efigie que aparecen. Ni siempre aparecen ocupando una posición principal tanto en la superficie como en el fondo de sus relatos. También es posible hallar una extensa galería de representaciones artificiales del ser humano configurando el decorado descriptivo de sus relatos, aunque por la importancia que les confirió el autor emergieran desde el fondo y cobraran una importancia fundamental.

De este modo, en “Las tiendas de color canela” el joven narrador exaltaba la capacidad metafísica de las máscaras que decoraban los telones del teatro, de manera que podría relacionarse con las teorías de Kantor sobre la ilusión y el conocimiento más allá de lo aparente: *“las máscaras traicionaban lo ilusorio de ese firmamento, provocaban la vibración de esa realidad que en los instantes metafísicos sentíamos como una reverberación del misterio”* (Schulz, 2007: 103-104). En su viaje por la ciudad aprovechaba para visitar las clases nocturnas de dibujo que impartía un profesor delante de *“una caterva de sombras de yeso, fragmentos clásicos, Niobes dolorosas, Danaís y Tantálidos, todo el Olimpo triste y yermo que desde hacía años se marchitaba en este museo de escayolas”* (Schulz, 2007: 107). A estas esculturas les atribuía la capacidad de suspirar y susurrar en el silencio (Schulz, 2007: 108). Y en el desenlace del mismo relato descubría una herida en el vientre del caballo con el que había podido viajar por la fabulosa noche de la ciudad. El propio caballo le reconocía que no le había dicho nada antes para seguir satisfaciendo sus deseos y fantasías. Finalmente, cuando el caballo moría se transformaba entre los brazos del narrador en un caballito de madera. Las barreras entre la ficción y la realidad, o lo que igual, entre la muerte y la vida, quedaban así diluidas a través de la utilización de esta efigie, correspondiéndose con una visión mecanicista e ilusoria de la existencia: *“El cielo, en esta noche hechizada, descubría su mecanismo interno cual astrolabio de plata y mostraba en infinitas evoluciones las matemáticas áureas de sus ruedas y engranajes”* (Schulz, 2007: 112-113).

Por otra parte, la muñequización de los personajes de Bruno Schulz, por la que adquieren las cualidades del maniquí o cualquier otro tipo de efigie u objeto sin llegar a ser sustituidos plenamente por una forma artificial, es una constante tanto en su obra gráfica como literaria. El primer tipo de muñequización, consistente en el vacío psicológico o la ausencia de voluntad podría reconocerse fácilmente en los personajes

masculinos de sus dibujos y grabados, en relación con la figura femenina. Igualmente, el tópico del *theatrum mundi*, al que ya se ha hecho referencia en “Las tiendas de color canela”, “El jubilado” o “La patria”, muñequiza la interioridad de los personajes al negar su participación activa en los acontecimientos. Y en el “Tratado de los maniqués”, el padre es manejado a través de una especie de hipnosis por Adela (Schulz, 1998: 62), en un momento completamente enigmático al final de uno de los relatos.

El segundo tipo de muñequización, basado en la esquematización, tipificación o desindividualización de los personajes se puede apreciar en algunos dibujos con los que acompañó la publicación de *Sanatorio bajo la clepsidra*. En uno de ellos, por ejemplo, aparecen retratados unos soldados que por su isocefalismo y su uniforme parecen estar desindividualizados (Schulz, 2007: 248). En otro de ellos, un personaje se arrodilla en el suelo delante de un grupo de mujeres que se encuentran sentadas en un sofá. El personaje arrodillado no sólo aparece animalizado por su postura a cuatro patas y su semejanza proxémica con un perro. También aparece esquematizado por reducir y desdibujar los rasgos de su rostro a unos cuantos trazos donde resulta imposible reconocer rostro humano alguno (Schulz, 2007: 339).

Entre sus relatos podría resultar representativo “La calle de los cocodrilos”. En sus páginas describía a la gente del barrio “*formando una masa sombría, silenciosa, a lo largo de las apenas trazadas vías; rostros de perfil como una fila de pálidas máscaras de papel recortadas en una fantástica línea del horizonte*” (Schulz, 2007: 121). Skiba-Lickel (1991: 19), en el mismo sentido, ha señalado la presencia de roles lapidarios en su narrativa que animan al personaje en un solo momento, con un único gesto que dependen exclusivamente de un órgano o miembro corporal, y ha relacionado este aspecto con la tendencia de Kantor a imprimir un único gesto repetitivo en sus personajes.

En cuanto al tercer tipo de muñequización establecido en la presente investigación, que se refiere a la corporalidad del personaje, se pueden reconocer tres grados distintos en la obra de Bruno Schulz. De menor a mayor alejamiento respecto a la figura humana, el primero de ellos consiste en la adopción de determinados mecanismos que sin dejar de ser humanos desnaturalizan la apariencia del personaje; el segundo toma como referente algún tipo de efigie que imita las formas humanas; y el tercero supone la fusión de las formas naturales del ser humano, por medio de la comparación y la metáfora, con otras absolutamente artificiales y pertenecientes a la categoría del objeto

que podrían anunciar lo que en Kantor se denominará como “biobjeto por sustitución absoluta”.

El primer conjunto de mecanismos de muñequización se puede ejemplificar con algunos casos de “El jubilado”. El narrador protagonista del relato, cuando se encuentra integrado en el aula infantil, repara en las lecciones y declinaciones que repetían los alumnos, las muecas de burla que le dirigían los alumnos y en el balbuceo que se genera al intentar recitar una lección que no se recuerda nítidamente (Schulz, 2007: 358, 362). La repetición, la mímica exagerada y artificial y el sonido inarticulado a los que recurrió Kantor, principalmente en *La clase muerta*, podrían hundir sus raíces en este relato de Schulz.

El segundo conjunto de mecanismos de muñequización se podría analizar tanto en su obra gráfica como en su obra narrativa. En uno de los dibujos que acompañaron *Sanatorio bajo la clepsidra* aparecía representado un grupo de hombres que rodeaban a otro montado sobre un coche. La muñequización puede apreciarse en la uniformidad en el atuendo de los personajes, en la rigidez de sus cuerpos, en la ocultación del final de sus piernas, en el tamaño desproporcionado de sus cabezas y en la exageración de sus rasgos faciales, por lo que se asemejan a muñecos de guiñol. Pero también podrían percibirse resonancias del teatro de guiñol en el coche que aparece en primer término por la estructura de su diseño, que evoca un juguete construido en papel o cartón (Schulz, 2007: 307). Igualmente, en el “Tratado de los maniqués” el padre se quedaba inmóvil como un autómatas (Schulz, 1998: 58) y en el relato “El jubilado” el protagonista comparaba su rostro con una máscara por su falta de expresividad y hábito de mostrar sus entumecimientos (Schulz, 2007: 348).

El tercer grupo de mecanismos de muñequización, que toma como referente no ya una efigie sino un objeto, se extiende por casi la totalidad de los relatos del autor. En el “Tratado de los maniqués” las arrugas de la frente del padre aparentaban ser una mesa (Schulz, 1998: 61). En “Las tiendas de color canela” el vello del padre era comparado con largos pinceles (Schulz, 2007: 102). En “La calle de los cocodrilos” las mujeres del almacén mimetizaban con los libros y eran retratadas como dibujos acartonados o viejas fotografías de un periódico que adoptaban las posiciones de las ilustraciones (Schulz, 2007: 118-119). En “El jubilado” se aludía a las bisagras de los rostros que parecían salirse al dirigir gestos mímicos al narrador (Schulz, 2007: 356) y la cara del profesor se volvía apergaminada al ver volar al narrador (Schulz, 2007: 365).

A estos ejemplos, que suponen la transformación del personaje humano en un objeto desde la perspectiva del narrador, se le pueden añadir otros en los que la transformación en objeto sucede de manera literal dentro de la ficción narrativa aproximándose radicalmente al máximo grado en la escala gradual propuesta. Cataluccio (2007: 31) sintetiza los casos presentes en *Las tiendas de color de canela* bajo el concepto de transformaciones grotescas: el hermano de Jacob se transforma en un rollo de tubos de goma a causa de una enfermedad, Edward en un cable eléctrico que sobresale de la pared por la acción de Jacob y Perazia en un montón de cenizas por un ataque de cólera.

Skiba-Lickel (1991: 20, 48, 58) opina que Kantor realizó el sueño de Bruno Schulz consistente en crear el hombre a imagen y semejanza del maniquí. Si Schulz lo había propuesto en su “Tratado de los maniqués” a través de las palabras del personaje del padre, Kantor lo llevó a la práctica al tratar al actor como una materia muerta por la estilización de sus gestos o la utilización del maquillaje artificial. En cambio, por los ejemplos de muñequización ofrecidos en los últimos párrafos podría opinarse que ya Schulz se había encargado de cumplir su propio sueño. La diferencia estribaría en que Schulz limitó su propuesta a la narrativa, donde el resultado se quedaba exclusivamente en la dimensión literaria, y por tanto ficticia, mientras que Kantor la materializó sobre escena, implicando su irrupción en la realidad.

6.

LA POÉTICA DE LA EFIGIE EN EL TEATRO DE TADEUSZ KANTOR.

En el segundo apartado de este estudio ya se definió el *personaje efigie* como el resultado obtenido a través de dos posibles recursos: el empleo del cuerpo artificial y la muñequización del personaje, dos puntos diferentes de una misma escala gradual donde el teatro se aleja del naturalismo y se aproxima a un estado de autonomía artística. Como se detalló anteriormente, algunas de las causas generales que favorecieron este movimiento desde el actor hasta el objeto fueron el incremento del trabajo físico sobre el psicológico, la preferencia de lo material y artificial por encima de lo vivo y natural o la desconfianza ante el ser humano y los modelos representacionales a partir de diversas experiencias históricas. Ahora se abordará la poética de ambos recursos en el teatro de Tadeusz Kantor; es decir, la realización concreta del fenómeno en el autor propuesto.

Un primer subapartado se le dedicará al cuerpo artificial y un segundo al cuerpo artificializado como se ha venido haciendo hasta ahora. En cada uno de ellos se comenzará con una breve síntesis de los aspectos más importantes que se hayan visto anteriormente y que se puedan aplicar al caso particular de Kantor. Después se analizarán y sistematizarán teniendo en cuenta tanto los montajes de las obras del autor como sus escritos, ya sean ensayos, notas de dirección o partituras.

6.1. Efigies

El cuerpo artificial se ha definido como toda construcción plástica capaz de figurar la presencia de un personaje. Puede adoptar múltiples formas, que comprenden desde el objeto más industrial, el títere o la máscara hasta la escultura, el maniquí o la figura de cera. Semióticamente, sobre el escenario supone un signo que oscila entre lo espacial y lo temporal, entre el objeto y el actor, a quien es capaz de suplantar, y entre el decorado y el accesorio. Pero la complejidad que encierra requiere un análisis que vaya más allá de sus simples formas y significados.

Frente a los significados unívocos de los signos convencionales, las efigies escénicas despliegan una pluralidad semántica cuya concreción dependerá en gran medida de la subjetividad emocional del receptor. Aun así, su propia naturaleza encerrará las cualidades de lo grotesco, lo siniestro, lo abyecto, lo metafísico y lo sublime. Su significante y su propia materialidad se impondrán por encima del significado, generará una atracción y un rechazo, una identificación y un distanciamiento simultáneos y se podrá interpretar como una nueva presencia escénica. Frente a la presencia convencional del teatro naturalista, impondrá su corporalidad por encima de su psicología, lo visual por encima de lo verbal, contribuirá a la autonomía del arte, al empleo del objeto no sólo como accesorios e igualará jerárquicamente a estos con los actores. Además, no sólo funcionará como objeto o presencia concreta, sino que también podrá funcionar como principio y modelo para el actor o el personaje real y humano, que puede ser muñequizado.

Tal vez su origen más remoto se encuentre en las antiguas esculturas funerarias. Estas representaciones plásticas de los fallecidos pudieron pasar a diversas formas antropológicas como el juego, el ritual y el carnaval donde se convirtieron en símbolos del pasado que se pretendía despedir o símbolos del futuro que se pretendía saludar. El empleo de máscaras en diversas prácticas teatrales, la historia del títere o las interferencias entre las artes plásticas y teatrales fomentaron su salto sobre la escena. Se desarrollaron principalmente durante las vanguardias históricas, en las que los pintores abandonaron el caballete para saltar a las tablas introduciendo en ellas los títeres por vía culta. Y en la segunda mitad del siglo XX fueron retomadas por diversas formas escénicas como las correspondientes al *performance* o el teatro posdramático.

Su estudio en el teatro de Kantor resulta de especial relevancia por mostrarse en absoluta coherencia con su poética. Igual que ella, el cuerpo artificial supone una

abstracción, una transformación en función matemática dentro del espacio y una igualación jerárquica entre todos los elementos dramáticos. En definitiva, supone una alternativa al naturalismo (Kantor, 1984: 249), al concepto tradicional de personaje y al modelo de representación impuesto por la ideología oficial del siglo XX (Cornago, 2005: 141; Kobiałka, 1993c: 312; Rosenzvaig, 2008: 22). Numerosos estudiosos se han ocupado de él a la hora de abordar el universo objetual de Kantor y lo han situado entre el actor y el objeto (Alvarado, 2009: Eruli, 1983: 255; Skiba-Lickel, 1991: 20). Además, se mantuvieron a lo largo de las distintas fases de su evolución. Incluso en las obras donde la presencia de efigies se reduce significativamente o desaparece, es posible reconocer su influencia sobre el personaje natural que, imitando sus formas, se artificializa y muñequiza. De esta manera, utilizó la efigie como principio teatral y se podría elevar a categoría emblemática de su teatro. Tal vez no cabía esperar de otra manera viniendo de un autor que recibió el legado de las vanguardias históricas, que se dedicó a las artes plásticas y que vivió la Segunda Guerra Mundial.

Los diferentes tipos de cuerpo artificial han sufrido una confusión y una vacilación terminológica que este estudio ha intentado evitar. El propio Kantor, quien reflexionó sobre su existencia principalmente en textos como *Manifiesto del Teatro de la Muerte*, *El lugar teatral* o *Lecciones milanesas*, recayó en esta situación. Por ejemplo, a la construcción encargada de figurar al personaje de Goplana en *Balladyna*, durante el Teatro Independiente, se refirió como maniquí (Kantor, 1984: 245) y escultura (Kantor, 2010b: 154). Y a la representación del pasado de los viejos a punto de morir en *La clase muerta*, durante el Teatro de la Muerte, se refirió indistintamente como maniquí y figura de cera (Kantor, 1984: 239-251; 2010a: 49), precisando más tarde que se trataba de figuras de cera y proponiendo la distinción entre unas formas y otras (Skiba-Lickel, 1991: 58-59).

A continuación se pretenden arrojar algunas luces sobre los cuerpos artificiales que Kantor puso sobre escena. Para ello se ha partido del establecimiento de seis tipos distintos de efigie atendiendo a criterios como el grado de movimiento, la forma, la relación con el cuerpo del actor o su material de construcción. Por cada tipo, en primer lugar se ha propuesto una caracterización semiótica, en segundo lugar una subtipología y en tercer lugar una interpretación sobre sus significados y funciones. A lo largo del desarrollo se ha mantenido el orden cronológico en la mayor medida posible con la

intención de apreciar su evolución²⁰ y se ha intentado ofrecer la mayor cantidad posible de ejemplos extraídos de las obras de Kantor. Algunos de ellos, en nota al pie de página, remiten a los apéndices adjuntos en soporte informático para poder visualizar su imagen concreta.

6.1.1. *Títeres*

El primer tipo de cuerpo artificial que empleó Tadeusz Kantor en su carrera artística se corresponde con la forma del títere. Desde el comienzo del estudio ya se adelantó que el término “títere” designa genéricamente el teatro de muñecos (Huerta, 2005: 692; Varey, 1957: 3). Por su amplitud semántica englobaría prácticamente todas las variantes posibles de cuerpo artificial pero convencionalmente se podría delimitar a la construcción plástica antropomórfica que cumple la función de un personaje y que normalmente posee voz y movimiento. De acuerdo con los modelos semióticos tradicionales se trataría de un signo visual, externo al actor, en este caso un titiritero, y correspondiente al accesorio por ser objeto de manipulación. Sin embargo, suplantaría en gran medida la apariencia y la expresión del propio actor, se situaría en un punto intermedio entre los signos inherentes y los signos externos a él y neutralizaría la tajante división de la semiótica.

Atendiendo a la técnica de manipulación suelen establecerse cuatro tipos principales de títere. La marioneta es manejada mediante hilos (Artiles, 1998: 17; Caro, 1987: 112), el guiñol directamente por la mano del manipulador mediante la técnica del guante (Artiles, 1998: 120; Huerta, 2005: 345), la sombra mediante varillas detrás de una pantalla (Artiles, 1998: 122) y los autómatas mediante un complejo mecanismo de relojería o ruedas giratorias (Caro, 1987: 113) donde el ser humano interviene en su construcción y activación pero no en su manipulación.

A estos tipos se les podrían añadir muchos otros reparando en ciertas particularidades. Para el estudio del cuerpo artificial empleado por Kantor bastaría con apuntar dos más, cuyos orígenes se remontan al siglo XVI aunque no se asentaron hasta

²⁰ Véase el apéndice III, donde en forma de tablas queda esquematizada la presencia de los distintos tipos de efigie o cuerpo artificial en las etapas y obras de Tadeusz Kantor de manera que se pueda apreciar claramente su evolución. No sólo se han contemplado las obras oficiales de Cricot 2 sino también los trabajos escenográficos de Kantor, sombreados en gris oscuro, y los cricotajes fuera de la oficialidad de la compañía, en gris claro. Además, en el apéndice II se puede consultar la clasificación de los distintos tipos de efigie en la escala gradual propuesta en relación con otros autores, obras y mecanismos de muñequización.

el siglo XVIII: el Bunraku y el *pupi siciliano*. El primero de ellos nació en Japón y es manejado por un titiritero que se sitúa a su misma altura y se descubre ante el público (Artiles, 1998: 86-88). El *pupi siciliano* nació en Italia, se especializó en temas caballerescos y es manejado por el tiritero, situado por encima de su nivel, a través de dos varillas metálicas que se disimulan con una alambrada entre el muñeco y el público (Artiles, 1998: 96-100). Kantor parece que empleó las técnicas del autómatas, el bunraku y la sombra. Pero también se sirvió del guiñol y del *pupi siciliano*. Aunque no empleó la técnica de manipulación de estas dos últimas variantes de títere, sí adoptó su estética en otras formas de cuerpo artificial que se verán más adelante.

Kantor fundó en 1937 el Teatro Efímero y Mecánico de Muñecos cuando era estudiante en la Academia de Bellas Artes de Cracovia y todavía no se podía reconocer en su creación artística más que una fase de formación. Al año siguiente, en 1938, estrenó *La muerte de Tintagiles*, de Maurice Maeterlinck. Los documentos acerca de este montaje son muy escasos pero atestiguan el empleo de los cuerpos artificiales desde los orígenes del autor.

En un brevísimo ensayo de aquella época describió a las tres sirvientas de la trama, que eran las encargadas de obedecer las órdenes de la reina y dar muerte a Tintagiles, como “*tres autómatas sin alma portadores de la muerte*” (Silvestre, 1991: 72). En los dibujos y pinturas que sirvieron de bocetos por aquel entonces retrató a los mismos personajes como tres estructuras isomórficas de perfil, en detrimento de la dimensión de profundidad, con predominio de las formas geométricas, esquemáticas y mecanicistas²¹. Todo ello apunta a que las tres sirvientas adoptaron la forma específica del autómatas, como se ha definido anteriormente. Y, posiblemente, fuera inspirado por el propio texto de Maeterlinck, quien lo concibió como “drama para marionetas” e impersonalizó a estos personajes.

Casi cincuenta años después, en 1987, Kantor estrenó el cricotaje *La máquina del amor y de la muerte*, de 1987, donde recuperó numerosos elementos y conceptos de la obra anterior. Confirmó la representación de las tres sirvientas mediante tres autómatas de movimiento independiente al actor y a su descripción, basándose en la nueva obra, se le podría añadir otros rasgos²². La escala fue ligeramente superior a la humana. El diseño de la cabeza se realizó en base al tercio de un círculo, porción que recurre al

²¹ Véase la imagen 6 incluida en el apéndice V.

²² Véase la imagen 7 incluida en el apéndice V.

triángulo y a la línea curva, con un agujero que evocaba el ojo. En el resto del cuerpo predominaban líneas rectas, destacando tres horizontales sobre el tronco que sugerían el volumen y la forma de las costillas. El tronco fue construido en madera mientras que la cabeza y las extremidades en metal. Las piernas se presentan articuladas respecto al tronco pero inarticuladas en el punto imaginario de las rodillas de modo que su movimiento trazaba trayectorias semicirculares. A diferencia de ellas, los brazos aparecen articulados en el lugar correspondiente a los codos de manera por lo que su movimiento contaba con la posibilidad de trazar diferentes tipos de ángulos.

Además, en la misma obra, recurrió a otro tipo de títere distinto al autómatas para los personajes de Tintagiles, sus hermanas Berenguela e Igrena y el viejo maestro Agloval. Kantor calificó a estos últimos personajes de “*Esqueletos-construcciones de maniqués*” (Kantor, 1991d: 76). Con las tres sirvientas compartieron la reducción de la dimensión de profundidad, las formas esquemáticas y geométricas y el predominio de la línea recta. A diferencia de ellas se construyeron a escala real, en madera, con articulación en cuello, hombros, codos, muslos y rodillas, su movimiento dependía de la manipulación de los actores y poseían un mayor grado de individualización. Por ejemplo, el pequeño Tintagiles se distingue por un tamaño más reducido y una cabeza redonda, Igrena por una cabeza cuadrangular y dos esferas a ambos lados del torso a modo de pechos²³, Berenguela por un rostro compuesto de una tabla en diagonal a su columna y Agloval por un rostro ovalado con un pequeño triángulo invertido en el centro a modo de nariz. Por ser manipuladas principalmente por las manos de los actores, que se colocaban detrás de ellas, con el rostro descubierto y a la vista del público, confiriéndoles en alguna ocasión su voz, se podrían emparentar con el Bunraku japonés; si bien, se podría reconocer en la yuxtaposición del títere y del titiritero uno de los efectos de la Segunda Guerra Mundial, por la que dejaron de ser dos realidades inseparables (Trimingham, 2011: 106-107).

Tanto en el diseño de los autómatas como de los títeres emparentados con el Bunraku, Kantor se sirvió de la abstracción de las vanguardias históricas. En concreto, tomó la estética geométrica y mecanicista aplicada por la Bauhaus y el constructivismo (Bablet, 1986: 13; Kobińska, 1993c: 309; Miklaszewski, 2001: 192; Plassard, 1991: 11; Rosenzvaig, 1995: 15; 2008:19). En relación con los personajes de Tintagiles, Berenguela, Igrena y Agloval, se podrían mencionar los personajes diseñados por

²³ Véase la imagen 8 incluida en el apéndice V.

Vilmos Huszár para *Espectáculo plástico*, en la década de los años 20, por su notable parecido²⁴. Pero cabe señalar una posible diferencia. Mientras que sus antecesores emplearon estos cuerpos artificiales en un sentido mayoritariamente utópico para reflejar la integración del ser humano en la perfección formal de los nuevos tiempos, puede que Kantor los empleara en un sentido distópico.

En el texto de Maeterlinck, las tres sirvientas son las encargadas de obedecer a las órdenes de la reina para dar muerte a Tintagiles. Este es protegido por sus hermanas y el viejo maestro pero la fatalidad del destino les conduce a fracasar en su objetivo. Desde el propio planteamiento se puede reconocer el tópico del mundo como teatro de marionetas ya que los personajes funcionan como engranajes de fuerzas superiores a ellos: las sirvientas son dominadas por los mecanismos de poder y los demás por el destino. La transformación escénica de las sirvientas en tres idénticos autómatas tal vez sugiera una denuncia a la ausencia de voluntad propia y su escala ligeramente superior a la humana quizás evoque la superioridad del poder frente al ser humano. El resto de personajes contrastan con ellas por un mayor grado de individualización y por estar en contacto con el cuerpo real del actor. Es posible que su condición de títeres connote el sometimiento que padecen respecto al destino. En ambos casos, la concreción escénica en forma de títeres puede interpretarse como un fenómeno siniestro, puesto que revela la auténtica naturaleza del ser humano, y al mismo tiempo como un fenómeno distópico, ya que son incapaces de controlar su propia existencia.

En la escala gradual propuesta al comienzo del presente estudio, los autómatas que representan a las tres sirvientas y los títeres que figuran al resto de personajes del drama de Maeterlinck se corresponderían con distintos estadios. Los autómatas podrían ubicarse en el tercer interestadio puesto que además de sustituir completamente el cuerpo natural por uno artificial descompone las formas humanas en otras geométricas que lo aproximan al objeto. Los títeres emparentados con la técnica del bunraku japonés, aun abstrayendo geométricamente la apariencia humana se podrían ubicar en el segundo interestadio ya que su continuo contacto con el cuerpo de los actores que se encargan de su manipulación a la vista del público supone una combinación del cuerpo natural con el artificial y lo humanizan en cierto grado.

En otras obras diferentes se puede señalar el empleo de las sombras. En *El Circo*, de Kazimierz Mikulski, se empleó la luz con la intención de provocar determinados efectos

²⁴ Véase la imagen 9 incluida en el apéndice V.

escénicos. En una escena, por ejemplo, un personaje sostenía un plato delante de una tela blanca y proyectaba sobre ella la sombra de sus manos²⁵. En otra escena de la misma obra se veía a un personaje en el interior de una tela blanca que, al estar iluminada en su interior, transparentaba la sombra del actor²⁶. En *El rinoceronte*²⁷ y *Don Quijote*, de cuyas escenografías se encargó Kantor, del mismo modo se podían apreciar numerosos juegos entre el cuerpo del actor, o las esculturas, y la proyección de su sombra en un telón iluminado de fondo. Aun así, la utilización efectista de la iluminación y el empleo de sombras no dejó de ser algo anecdótico y residual en la carrera artística de Kantor, que sólo parecen encontrarse en los casos nombrados.

El hecho de que la primera experiencia teatral de Kantor, con *La muerte de Tintagiles*, estuviera ligada al teatro de muñecos lleva a afirmar a algunos estudiosos que “*en la obra de Kantor, antes que el objeto, fue el títere*” (Julián, 2009: 50). La posterior y constante experimentación con formas similares muestra uno de los principales intereses del autor, quien apreciaba en la historia de los títeres la unión de contrarios, “*la tensión entre la ilusión ideal de lo abstracto y la imperfecta realidad de la naturaleza, entre un modelo de forma inalcanzable y el hombre*” (Turowski, 1997: 42). Y la reutilización de aquella primera obra para títeres cincuenta años después, dos años antes de su muerte, hace imaginar un círculo en la historia de su evolución donde el punto de partida se une al de llegada y sitúa la figura del títere en el centro.

6.1.2. Esculturas

Cronológicamente posterior al títere, otro tipo de cuerpo artificial que empleó Kantor fue la escultura. Su principal diferencia respecto al títere es la radical reducción de su movimiento. Por esta razón, semióticamente se aleja más del actor, se aproxima más al objeto y, puesto que en lugar de su manipulación sólo permite su desplazamiento, pertenece más al sistema del decorado que del accesorio. A pesar de carecer casi por completo de una expresión a través del tiempo, ya sea mímica, gestual o de movimiento, Kantor la empleó en calidad de personaje por las funciones que le atribuyó. Reparando en la forma estética que adopte se pueden distinguir cuatro subtipos: la escultura constructivista, la clásica, la zoomórfica y la guiñolesca.

²⁵ Véase la fotografía registrada en los fondos de la Cricoteka con el código IV-003399.

²⁶ Véase la fotografía registrada en los fondos de la Cricoteka con el código IV-003405.

²⁷ Véase la imagen 10 incluida en el apéndice V.

Por escultura constructivista puede entenderse aquella que se compone de formas geométricas, recibe la influencia del cubofuturismo y supone una abstracción del cuerpo humano desarrollando la estética de los autómatas y títeres emparentados con el bunraku que se han visto anteriormente. Kantor las empleó por primera vez en *Balladyna* para representar al personaje de Goplana y a los dos elfos mecánicos²⁸. Entonces las denominó “formas-fantasma” (Kantor, 2010b: 32), más tarde las emparentó con el maniquí (Kantor, 1984: 245), con los ídolos primitivos y las denominó “forma escultórico-simbólica” (Kantor, 2010b: 154).

Goplana, uno de los personajes principales de la pieza, no fue encarnada por la más bella comediente de la compañía como hubiera marcado la tradición (Skiba-Lickel, 1991: 31, 111). En su lugar se utilizó una escultura construida en hojalata cuya composición curva evocaba un rostro de perfil por reconocerse en ella la cuenca de un ojo y la cavidad de la boca. Los elfos, isomórficos entre sí, compartían con ella el material pero se diferenciaban en su composición y su escala. Mientras que Goplana representaba tan sólo un rostro y alcanzaba el tamaño de un actor, ellos reproducían un cuerpo entero, a través de líneas rectas rematadas con un disco dividido en dos partes que sugería la cabeza, y eran ligeramente inferiores al tamaño de un actor.

Dos años más tarde, en *El retorno de Ulises*, Kantor volvió a emplear este tipo de escultura. En la tercera variante del espectáculo se figuró al aedo de la trama a través de una viga de la que sobresalía un trapo formando pliegues como si fuera un faldón y una mano que sujetaba una lira (Kantor, 1983: 90; 2010b: 157). Al igual que Goplana y los elfos suponía una abstracción de las formas. Pero en él las formas humanas se descomponían en mayor medida y puede que anunciara lo que más tarde sería el biobjeto, unión entre actor y objeto, que se detallará más adelante.

El significado que se le puede atribuir a estas esculturas constructivistas fue sintetizado por Kantor cuando se refirió a Goplana y a los elfos mecánicos “*como dobles de los personajes vivos, como si estuvieran dotados de una conciencia superior, lograda después de la consumación de su propia vida*” (Kantor, 1984: 245). De este modo sustituyeron al actor recordando algunos de los postulados de Heinrich von Kleist en relación con el teatro de marionetas y de Gordon Craig en relación con la supermarioneta. Al mismo tiempo, Skiba-Lickel (1991: 69) señala que Goplana personifica la fantasía, la abstracción y la vitalidad poética del arte.

²⁸ Véase la imagen 11 incluida en el apéndice V.

El significado que la estudiosa le atribuye resulta bastante pertinente considerando las funciones que le atribuyó Kantor. Por un lado, funcionaba como núcleo compositivo de la obra por extender sus leyes geométricas al resto de elementos escénicos (Kantor, 2010b: 32), incluido el movimiento de los personajes (Kantor, 1984: 18). Por otro lado, era la encargada de introducir la ficción en la pieza y destruir su realismo (Kantor, 1984: 26). Las mismas ideas se podrían hacer extensivas al aedo de *El retorno de Ulises* ya que aparecía en un momento donde la ficción luchaba contra la realidad (Kantor, 2010: 24-25).

Frente al carácter distópico de los títeres descritos con anterioridad, Goplana, los elfos y el aedo poseen un carácter utópico. Quizá no se deba tanto a la celebración del cientificismo aplicado al cuerpo humano, que era algo propio del constructivismo, como a la introducción de la ficción en la realidad, la disolución de sus fronteras y la combinación de opuestos, que fue algo perseguido personalmente por Kantor. Más que tratarse de una utopía colectiva, por tanto, se trataría de una utopía individual. Aun así, en cuanto el autor evolucionó del Teatro Independiente de los años 40 a la siguiente fase con la creación en 1955 de la compañía Cricot 2, abandonó estas formas convirtiéndolas en una de las que menos tiempo de vida tuvieron en su poética. Y más que responder a la categoría del siniestro podrían pertenecer a la del grotesco por cuanto suponen la inclusión de elementos pertencientes a la ficción autónoma del arte dentro de la realidad del drama. En la escala gradual propuesta que comprende del actor vivo al objeto muerto, volverían a situarse entre el penúltimo y el último estadio. Pero se acercarían más hacia este último estadio que los títeres descritos con anterioridad, ya que carecen de movimiento.

La escultura clásica es aquella que se basa en un canon de belleza, basado en el equilibrio, la proporción y la simetría, como las talladas en la antigua Grecia o Roma. En la actividad teatral de Kantor tuvieron una vida aún más corta que las anteriores y sólo pueden apreciarse en *El retorno de Ulises*. En la tercera variante de esta obra, junto al aedo, se concibió una enorme cabeza de estatua griega, hecha en yeso, de cuya boca abierta salían inquietantes sonidos (Kantor, 2010b: 24). Su estética puede que esté justificada por el ambiente mítico de la obra y su aparición por la misma lucha entre ficción y realidad que han planteado hasta aquí las esculturas.

Tal vez las esculturas zoomórficas resulten más relevantes, al mismo tiempo que han sido más desatendidas. Como su propio nombre indica son las que adquieren la forma de un animal. Al final del Teatro Informal, en 1962, Kantor se encargó de la dirección,

junto a Jan Biczyski, y de la escenografía de la ópera *Don Quijote*, con música de Jules Massenet y libreto de Henri Cain. En este trabajo recurrió a la escultura para representar tanto a Rocinante, el caballo de don Quijote, como a Rucio, el burro de Sancho, a escala real. Rocinante, en concreto, fue materializado en un estado auténticamente famélico estirando el cuello hacia delante y abriendo la boca en un gesto que parecía mezclar sufrimiento y persistencia.

Analizando las fotografías conservadas de aquel montaje se puede apreciar una combinación de diferentes tipos de cuerpo artificial. Durante algún momento del montaje, tanto Rucio como Rocinante aparecían con dos varillas metálicas, una en el cuello y otra en la parte trasera, que se alargaban hasta perderse en la parte superior del escenario²⁹. Dichas varillas podrían recordar a las empleadas en la técnica del *pupi siciliano*, donde se empleaban para sostener y manipular a los muñecos. Por tanto, a la forma de la escultura zoomórfica se superpuso la estética de estos títeres italianos.

Lo mismo sucedía con un coro de personajes de la misma obra. Fueron representados plásticamente de cintura para arriba y con las bocas abiertas. Por su material de construcción y su inmovilidad se podrían incluir dentro de la escultura. Por su apariencia, en la que destacan las cabezas redondas y desproporcionadas, el isocefalismo, las bocas exageradamente abiertas y la textura de la piel rugosa, se podría barajar la existencia de una escultura guiñolesca por adoptar los rasgos del títere de guante. En alguna ocasión, la incidencia de la luz los transformaba en inquietantes sombras reflejadas en el telón de fondo³⁰. Y por quedar en otras ocasiones detrás de una alambrada se podrían relacionar, una vez más, con los *pupis sicilianos*, que empleaban el mismo recurso para disimular las varillas de los muñecos³¹.

La elección de la estética titeresca por parte de Kantor para este montaje, donde funde las formas de la escultura, el guiñol, la sombra y el *pupi siciliano*, puede encontrar sus causas en la obra del propio Cervantes. El autor español demostró sentir una profunda admiración por el género del teatro de títeres y, por ejemplo, en la gran novela en que se basó la ópera ya incluía un caballo artificial, Clavileño, y el episodio de Maese Pedro pudo estar inspirado directamente por los *pupis sicilianos* (Artiles, 1998: 97). A esto se le podría añadir la interpretación, tantas veces hecha y no siempre en un sentido negativo, de don Quijote como una marioneta en manos de la ficción

²⁹ Véase la fotografía registrada en los fondos de la Cricoteka con el código IV-007877.

³⁰ Véase la imagen 12 incluida en el apéndice V.

³¹ Véase la fotografía referida en la nota 29.

caballeresca. Es posible que las decisiones escenográficas de Kantor se encaminaran a reforzar estos rasgos de la obra cervantina. Tanto la mezcla de lo animal con lo inerte como la superposición de diferentes tipos de cuerpos artificiales hacen pensar en un grotesco similar al de las esculturas constructivistas. Sin embargo, dentro de la escala gradual se ubicarían en el tercer estadio por conservar las formas naturales de una manera mimética.

La escultura zoomórfica, y en concreto la ecuestre que representó a Rocinante, trascendió en obras posteriores. Es muy posible que aquel caballo prefigurara al que apareció más de veinte años después cabalgado por el general Piłsudski en *¡Que revienten los artistas!*³², durante el Teatro de la Muerte (Rosenzvaig, 1995: 111; 2008: 73, 108, 139; Sagarra, 1999: 209; 2010: 30). Una de las pocas diferencias estriba en que el primero era representado en un estado de extrema delgadez por la que su piel transparentaba sus huesos, y el segundo era un auténtico esqueleto “*del Apocalipsis*” (Kantor, 1986b: 59), “*un caballo de batalla, del que ya tan sólo queda un esqueleto de huesos amarillos*” (Kantor, 1986a: 54).

A su vez, ambos caballos pudieron servir como punto de partida para el que montaba el niño inspirado en Wojtkiewicz en *La máquina del amor y de la muerte*³³, que consistió en una “*bicicleta de caballo. Un esqueleto de caballo*” (Kantor, 1991: 76). Esta escultura zoomórfica en realidad consiste en un busto de caballo unido a una estructura metálica, sobre la que se sentaba el niño, provista de cuatro ruedas que permitían su desplazamiento. En consecuencia, podría interpretarse como la fusión de una escultura zoomórfica con una máquina de las que empleó Kantor y sugiere la posibilidad de ser emparentada con los biobjetos por la unión anatómica de lo orgánico con lo artificial.

La insistencia en estas esculturas ecuestres, posiblemente inspiradas en Cervantes, tal vez se deba a una identificación de Kantor con don Quijote. Él mismo reconocía que su concepción del artista se podía equiparar con el personaje cervantino por el carácter tragicómico y por la mezcla entre ficción y realidad (Pérez, 1984: 14), a lo que se podría añadir una especie de autorrepresentación por la que el creador es artífice de su propia existencia (Borowski, 1999: 214), un intenso idealismo con el que librar la batalla contra la crisis y la decadencia del momento.

³² Véanse las imágenes 13 y 14 incluidas en el apéndice V.

³³ Véase la imagen 15 incluida en el apéndice V.

6.1.3. Biobjetos

La exploración de Kantor con el objeto más allá de la condición de accesorio le condujo a teorizar y poner en práctica el biobjeto. Siguiendo las propuestas del autor, el biobjeto podría definirse como la construcción de un personaje mediante la unión del cuerpo de un actor con un objeto por la que el actor deviene órgano del objeto y el objeto del actor transfiriéndose sus propiedades recíprocamente (Kantor, 2010b: 200, 201, 263). La forma y la plasticidad resultantes hacen pensar en signos exteriores al actor, ya fueran accesorios o parte del decorado. Pero la unión del objeto con el actor hace pensar también en signos inherentes a él que afectan tanto a su apariencia como a su expresión. Supone múltiples tipos de signos a la vez, la distinción entre ellos se complica más que en ningún otro caso de cuerpo artificial visto hasta ahora y, por tanto, una clasificación según los modelos semióticos resulta imposible e insatisfactoria.

Kantor comenzó a teorizar sobre este particular tipo de cuerpo artificial durante su fase del Teatro Imposible. Entonces echó la vista atrás y reparó en la cantidad de objetos que mezcló y confundió con actores. Por ejemplo, nombró a Mikulski unido a una columna a través de una cuerda y a Stenia Górniak a un féretro en *La sepia*, a María Stangret a una mesa en *El loco y la monja* o a Stanisław Gronkowski a una enorme mochila en *La gallina acuática* (Kantor, 1984: 223-224). En *Hermosos y macacos* enumeró al hombre unido a una tabla en la espalda, a otro unido a dos ruedas de bicicleta en las piernas³⁴ o al hombre a la puerta (Kantor, 2010b: 114-116). La nomenclatura de biobjetos podría extenderse hasta los casos que figuran en obras posteriores hasta llegar al viejo unido a su bicicleta de *La clase muerta*³⁵, a la familia que se une a una mesa como si fuera una tabla de salvamento en *Wielopole, Wielopole*, al suicida unido al retrete, al tramposo unido a la mesa de taberna, a la mosquita muerta al reclinatorio de *¡Que revienten los artistas!* o al hombre que camina con una silla pegada al trasero en *Mañana será mi cumpleaños* (Zajęczkowski, 2008: 1:09:24-1:09:28), por poner sólo algunos de los numerosos ejemplos. Los casos más antiguos que refiere el autor en cuanto al uso de biobjetos pertenecen a *La sepia*. Por tanto se trataría del tercer tipo de cuerpo artificial que apareció en la creación escénica del autor.

En cambio, de acuerdo con la definición dada de los mismos, podrían añadirse otros ejemplos pertenecientes a obras anteriores. Por ejemplo, uno de los personajes de

³⁴ Véase la imagen 16 incluida en el apéndice V.

³⁵ Véase la imagen 17 incluida en el apéndice V.

Balladyna, cuyas manos están cubiertas por una estructura cilíndrica con cuatro piezas que podrían recordar a las muescas de una llave³⁶, o, en la misma línea, el personaje Rockoffer, o Bezdeka, de *La sepia*, que cuenta con un doble consistente en una cabeza humana que sobresale de una columna³⁷. Este último caso podría estar inspirado en el propio texto de Witkiewicz, donde Alice d'Or es una estatua. Además, puede que sea el primer montaje de Kantor en el que recurre al empleo de un cuerpo artificial como doble de otro personaje presente en escena y no como sustituto de otro ausente. Considerando estas últimas formas, la categoría de biobjeto se hubiera comenzado a emplear al mismo tiempo que las “esculturas-símbolo”, combinadas con ellas sobre escena y no sería el tercer tipo de cuerpo artificial en una ordenación cronológica sino que hubieran aparecido dos tipos diferentes en un mismo momento.

La diferencia entre los biobjetos mencionados por Kantor y los reconocibles desde *Balladyna* se basa en una cuestión de grado en la relación entre el cuerpo del actor y el objeto. Mientras que en los primeros el objeto se une al actor por una relación de contigüidad igualándose al mismo nivel jerárquico, en los segundos el objeto se une al actor por una relación de sustitución, en la que el objeto no está igualado al actor sino que es privilegiado por reemplazar alguna de las partes de su anatomía, como se podría localizar en el personaje de *Los pechos de Tiresias*, de Apollinaire, que reemplazaba una parte de su rostro por una flauta, a la que aparecía adherido. De este modo se podría distinguir entre biobjetos por contigüidad y biobjetos por sustitución.

La importancia jerárquica del objeto respecto al actor podría reconocerse aumentada en otros casos donde el cuerpo del actor desaparece por completo y es sustituido por un objeto que, sin embargo, sigue mostrando alguna cualidad o función del personaje. Dichos resultados podrían emparentarse con experiencias anteriores que surgieron en el marco del futurismo y del surrealismo. Algunos ejemplos en el teatro de Kantor podrían ser el inodoro que ríe en el *happening* titulado *Gran Embalaje*, de 1966, las dos bolas de madera que emiten el inquietante sonido dentro de la cuna mecánica en *La clase muerta* reemplazando al bebé de Rozhulantyna del drama *Tumor Cerebrález* de Witkiewicz (CDT, 1983: I,42:07-I,42:35; Kantor, 2010a: 217) o el embalaje que representa al Niño Jesús (Champannois, 1990: 0:14:48) en el cricotaje *Dulce noche*. Su diferencia respecto al títere y la escultura sería la absoluta falta de antropomorfismo, por lo que se

³⁶ Véase la imagen 18 incluida en el apéndice V.

³⁷ Véase la imagen 19 incluida en el apéndice V.

aproximarían indudablemente al teatro de objetos. Y su diferencia respecto al biobjeto, propiamente dicho, ya sea por contigüidad o por sustitución, sería el paso de la unión entre el objeto y el actor a una sustitución absoluta. Por tanto, en este caso se podría hablar de un biobjeto por sustitución absoluta, frente al anterior, que tan sólo supondría una sustitución parcial del cuerpo del actor.

Si se acepta la distinción entre los tres tipos de biobjetos podrían extraerse varias conclusiones acerca de su uso. El primer tipo que empleó Kantor en su carrera artística fue el biobjeto por sustitución parcial aunque lo mantuvo durante menos tiempo que los otros, tan sólo desde *Balladyna* hasta *La sepia*. El biobjeto por contigüidad, en cambio, apareció desde *La sepia*, conviviendo aún con la anterior modalidad, y se extendió hasta la última de sus fases, siendo el que más se extendió en el tiempo y el que más presencia tuvo desde un punto de vista cuantitativo. Y entre los dos tipos anteriores por su prolongación cronológica y su cantidad, se situaría el biobjeto por sustitución absoluta, ya que no apareció hasta *Gran Embalaje* pero se mantuvo hasta el cricotaje *Dulce Noche*, aunque fuera de manera minoritaria.

Kantor atribuyó varias funciones al biobjeto. Una de ellas, en la línea del constructivismo, consistía en condicionar el trabajo del actor, ya que el objeto le obligaba a adoptar sus cualidades estructurales, sobre todo en cuanto al movimiento (Kantor, 2010b: 115, 263), y a intensificar su dimensión física frente a la psicológica. También le atribuyó la función de transparentar la ficción, es decir, permitir su percepción (Kantor, 2010b: 201). Ambas funciones se encaminan de un modo u otro a lograr la autonomía del espectáculo o a alejarlo de los principios dramáticos del naturalismo.

Quizás los biobjetos sean el tipo de cuerpo artificial que responda, más que ningún otro, a la categoría grotesca en su sentido convencional. Lo humano y lo objetual pertenecen a dos órdenes distintos y contrapuestos. Su mezcla en un único cuerpo destruye la categoría de personalidad y cosa, cuestiona los límites de lo posible y altera las estructuras de la realidad cotidiana. Por otro lado consiguen por primera vez, de manera plena, lo que las estéticas de lo performativo han denominado una nueva corporalidad escénica (Fischer, 2011: 157-158) que redefine la categoría del personaje (Fischer, 2011: 176). Este nuevo cuerpo escénico se presenta extraño, sólido, plástico y deshumanizado, impone su significante por encima de su significado (Fischer, 2011: 36), su materialidad por encima de su psicología y logra una presencia radical frente al espectador (Fischer, 2011: 198, 204), quien se expone a la irradiación de múltiples

significados ajenos a cualquier lógica o voluntad (Fischer, 2011: 176, 286). En la escala gradual propuesta, los biobjetos por contigüidad sitúan al actor en el segundo estadio por cuanto influyen en el actor muñequizándole, los biobjetos por sustitución parcial lo sitúan entre el segundo y el tercer estadio ya que implican una combinación del cuerpo natural con el artificial más intensa y el biobjeto por sustitución absoluta en el cuarto estadio, ya que apenas se diferencia del objeto muerto.

6.1.4. Máscaras

Otro de los tipos de cuerpo artificial que empleó Kantor para sus puestas en escena fue la máscara. Principalmente sobre su origen y evolución se han escrito numerosas reflexiones. En las prácticas rituales generaba un estado cercano al éxtasis que permitía a las divinidades expresarse a través de su portador (Fischer-Lichte, 1999: 158). En la práctica del juego se ha considerado un vehículo hacia un mundo poético y autónomo que no desarrolla un Yo ajeno sino que actualiza realmente a un personaje (Huizinga, 1968: 47, 212). En época clásica se documenta desde las fábulas atelanas y desde la época de Cicerón, en la que permitía la interpretación de varios papeles (Laurence, 2008: 14, 38) y convertía al personaje en símbolo. Por el contrario, en la *commedia dell'arte* tipificaban al personaje (Bobes, 2001: 381). En la cultura cómica popular se asociaba a los ritos de reencarnación, la relatividad de la vida y los procesos de metamorfosis. En el romanticismo se convirtió en símbolo del engaño ante la nada (Bajtín, 1987: 41). Craig propuso rescatarla y constituyó un elemento importante en su teoría de la supermarioneta. Y durante las vanguardias, recuperada principalmente por el expresionismo, pudo recibir las influencias del teatro oriental (Márquez, 2002: 154). En Oskar Schlemmer, además, permitieron la tipificación del personaje (Wick, 2012: 252).

Hay quien afirma que en la historia de su evolución primero se articuló, después se desplazó fuera del rostro del actor para ser sostenida con las manos delante del cuerpo y, finalmente, se separó del cuerpo hasta cobrar vida independiente y dar lugar a lo que hoy se conoce con el nombre de títere (Artiles, 1998: 22). Didier Plassard (1992: 146), por ejemplo, apunta a la misma relación entre ambos tipos de cuerpo artificial, aunque en un sentido diferente, cuando afirma que la máscara subordina el cuerpo del actor a sus formas de la misma manera que un titiritero manipula los hilos de una marioneta.

Este tipo de teorías sostendrían una vinculación entre el títere y la máscara y permitirían su innegable inclusión dentro de lo que aquí se ha denominado cuerpo artificial.

Semióticamente, la máscara está aceptada como un signo interno al actor, principal diferencia con los cuerpos artificiales vistos hasta ahora, de carácter visual y que afecta a la apariencia exterior del actor fijando los rasgos faciales del personaje. Su utilización se relaciona estrechamente con el maquillaje y la mímica (Kowzan, 1992: 172- 176) y refuerza el carácter físico y plástico del personaje en detrimento de su psicología (Bobes, 1997: 69). Es un claro ejemplo de la delgada separación entre el cuerpo artificial y el cuerpo artificializado. De ahí que, por ejemplo, Fischer-Lichte (1999: 82, 43, 145, 154-158) incluya dentro del término “máscara” tanto el maquillaje como la máscara propiamente dicha. A pesar de esta asociación, aquí, se ha empleado el término en su segunda acepción, es decir, como construcción plástica que cubre el rostro del personaje, siendo por tanto un cuerpo artificial, y no como maquillaje, que equivaldría a un cuerpo artificializado. Entre las máscaras que empleó Kantor pueden distinguirse tres subtipos reparando de nuevo en su estética. Estas, de mayor a menor antigüedad en su uso, son la máscara clásica, la guiñolesca y la circense.

La máscara clásica fue empleada en *El retorno de Ulises* para cubrir el rostro de los pretendientes que aparecían en la trama (Kantor, 2010b: 24). El color blanco y la proporción de las partes de la cara responden a un canon de belleza clásica. En cambio, el mal acabado tanto en la rugosidad de la superficie como en los bordes sin recortar podría relacionarlas con los objetos de rango inferior³⁸. Por aparecer en los mismos momentos que las esculturas del aedo y la cabeza de yeso, se podría deducir que cumplían la misma función: generar la ilusión y la ficción para poder destruirla.

El segundo tipo de máscara se empleó para el montaje en 1955 de *La zapatera prodigiosa*, de Federico García Lorca, con dirección de Bolesław Smela y escenografía, diseños y vestuario de Tadeusz Kantor. Su principal rasgo distintivo es la evocación de los títeres de guante tanto en su material como en su diseño, por lo que podría recibir el calificativo de guiñolesca. El personaje del viejo zapatero es uno de los que portan este tipo de máscara junto a unos guantes que, como ella, posee cierta flexibilidad, aumenta las dimensiones del personaje y exagera sus rasgos. El excesivo alargamiento de su

³⁸ Véanse las imágenes 20 y 21 incluidas en el apéndice V.

nariz hacia abajo, sin llegar a separarse del rostro, o la posición oblicua de sus cejas con las partes interiores alzadas sugieren una intensa melancolía³⁹.

El empleo de estas máscaras que transformaban al personaje en un guiñol puede que de nuevo se inspirara en el propio texto de representación. Es conocida la pasión que sintió Lorca por el títere. De ahí que soñara con montar una compañía ambulante de titiriteros, escribiera obras para títeres y llegara a representarlas. Incluso en sus obras para actores se puede reconocer la influencia del muñeco. En *La zapatera prodigiosa* se observa en dos aspectos: la descripción de los personajes como muñecos muy cercanos al guiñol y la transformación del viejo zapatero en un titiritero que aplica la técnica de los romances de ciego para contarle a su propia esposa la historia de desamor que está viviendo con ella. Puede que Kantor no fuera insensible ni a la pasión por los títeres de raigambre popular del autor del texto ni a la concepción que planteó de ellos a través de su descripción. Y es bastante posible que, mediante este tipo de cuerpo artificial, pretendiese plantear la existencia de los personajes de acuerdo con las formas más tradicionales del teatro de títeres.

El tercer y último tipo de máscara fue empleada en *La sepia*. En las fotografías conservadas del espectáculo se puede apreciar cómo varios personajes emplean estructuras artificiales para cubrir una porción de sus rostros. Una de ellas se asemeja a un casco que cubre el rostro del actor hasta la nariz dejando dos huecos a la altura de los ojos⁴⁰. Otra, por ejemplo, consiste en una especie de antifaz que se prolonga por encima del nivel de la cabeza del actor alargando la dimensión de su cabeza⁴¹.

Durante la fase en la que Kantor empleó este último tipo de máscaras, la fundación de Cricot 2, se aplicó una estética llamada *Commedia dell'arte in abstracto* que se basaba en la mezcla de la *commedia dell'arte*, el constructivismo y el circo. El hecho de que estas máscaras fueran fragmentarias recuerdan a las medias máscaras empleadas por la *commedia dell'arte*. La descomposición de los rasgos humanos del actor y algunas formas concretas, como la que evoca un casco, entroncan con los postulados del constructivismo. Y su forma puede que persiguiera la exhibición de nuevas anatomías y cuerpos imposibles como en el circo, cuya influencia empezó a exhibir Kantor durante esta época. En el caso de la máscara que alarga la altura de la cabeza de un actor, por

³⁹ Véase la imagen 22 incluida en el apéndice V.

⁴⁰ Véase la imagen 23 incluida en el apéndice V.

⁴¹ Véase la imagen 24 incluida en el apéndice V.

ejemplo, se podría ver la asombrosa exhibición de un hombre sepia. Por todo ello podría recibir la denominación de máscara circense.

Tanto la máscara clásica como la guiñolesca se situarían entre el segundo y el tercer estadio de la escala gradual; es decir, entre la muñequización del personaje interpretado por un actor vivo y su sustitución por una forma artificial, ya que tan sólo supone la sustitución de su rostro y no de la totalidad de su cuerpo. La máscara circense se aproximaría más al tercer estadio que las otras por alejarse en mayor medida de los modelos humanos y reales. Junto a la guiñolesca podría ejemplificar el efecto grotesco de los cuerpos artificiales. Cabe señalar, eso sí, que mientras la máscara circense parece inscribirse en la recuperación vanguardista de los títeres por vía culta, con la utópica intención de regenerar el cuerpo escénico, la máscara guiñolesca se inscribe en la tradición más popular del títere, retratando simplemente una estética que podría despertar cierta nostalgia.

6.1.5. Maniqués

El penúltimo tipo de cuerpo artificial que empleó Kantor en el tiempo fue el maniquí. Por él se entiende habitualmente la construcción antropomórfica a escala real que se emplea para exhibir prendas de ropa en las tiendas. Su importancia dentro de la poética de Kantor ha llevado a emplear su nombre para designar genéricamente a otras formas posibles de cuerpo artificial, como las esculturas constructivistas o las figuras de cera.

Con el títere comparte el diseño más o menos antropomórfico, con la escultura la inmovilidad y el silencio y con las máscaras la reproducción de la anatomía humana. Sin embargo son bastantes las diferencias que se pueden establecer. Desde un punto de vista semiótico se distingue del títere por carecer de movimiento, de los biobjetos funcionar como un icono realista del personaje y de las máscaras por reproducir la totalidad del cuerpo humano.

Dentro del cuadro semiótico su mayor peculiaridad estriba en que siendo un signo exterior al actor es capaz de suplantar la apariencia de este, aunque nunca su movimiento. Además es un objeto de naturaleza utilitaria y comercial cuya aparición dentro del marco artístico se debe a una recontextualización, como ya hicieron el movimiento dadá, el surrealismo o Bruno Schulz. Por tanto, se podría relacionar directamente con el *ready-made* y la categoría de rango inferior.

Como en el resto de cuerpos artificiales, se pueden reconocer diferentes tipos de maniqués. El primero que utilizó Kantor se definió por su gran tamaño, que duplicaba el de una persona real, como ya antes había propuesto Artaud. Apareció en 1954 en el montaje de *Santa Juana*, de Bernard Shaw, de cuya escenografía se encargó él. Al fondo del escenario y de izquierda a derecha según el espectador, levantó los maniqués del Caballero, del Emperador y del Papa⁴². Los tres estaban diseñados por el mismo patrón: las cabezas estaban representadas por un casco para el Caballero y por una corona para el Emperador y el Papa, de ellas colgaban unas telas que representaban el cuerpo, se ensanchaban a medida que caían representando el cuerpo y dejaban asomar los brazos y las manos contruados plásticamente. Entre ellos se diferenciaban por una serie de atributos como la espada y el escudo para el Caballero, el águila sobre la corona para el Emperador o la cruz sobre el traje para el Papa.

Entonces representaron los tres poderes que gobiernan la tierra y la posición central que ocupa el Emperador, quizás resulte significativa por reunir a los otros dos. La interpretación que se puede hacer de ellos se presta a la analogía con las tres sirvientas de *La muerte de Tintagiles*. Igual que ellas, su condición artificial puede que los deshumanice en un sentido distópico. Y su tamaño quizá evocara la imposición que ejercen sobre el ser humano que, junto a su hieratismo desplegaría principalmente un sentimiento siniestro. En la escala gradual propuesta ocuparían una posición en el tercer estadio por sustituir el cuerpo natural por el artificial, si bien la deshumanización que presentan podría aproximarlos a un estado intermedio entre la efigie propiamente dicha y el objeto muerto. Muchos críticos han visto en ellos los antecedentes del resto de maniqués y figuras de cera (Bablet, 1986: 13; Kobiałka, 1993c: 280; Rosenzvaig, 1995: 55; 2008: 87).

Pasados tres años desde aquellos maniqués gigantes comenzó a emplear otro tipo de maniquí. A diferencia de los anteriores poseía una escala real y reproducía tan sólo una parte del cuerpo humano, por lo que podría calificarse de parcial. A su vez, podría dividirse en varios subtipos. El más antiguo se presentó de manera independiente al cuerpo del actor. Así pudo verse en *El circo*, de Kazimierz Mikulski, donde las piernas de la esposa del director del circo asomaban entre bastidores, no tratándose de otra cosa que de unas piernas de maniquí (Kantor, 1984: 223). Aun así, en algunas imágenes se puede reconocer cómo se intentó jugar con la confusión entre la independencia del

⁴² Véase la imagen 25 incluida en el apéndice V.

maniquí parcial y su dependencia respecto al cuerpo del actor cuando este se aproximaba a la construcción artificial⁴³. Y en los diseños para *El rinoceronte*, una actriz sujetaba media cabeza de maniquí sobre la palma de su mano⁴⁴.

Más tarde, este maniquí parcial pasó a depender de la anatomía natural del actor. Por tanto se emparentó con el biobjeto aunque, a diferencia de este, no era un objeto propiamente dicho sino que reproducía un fragmento del cuerpo humano. Si el cuerpo artificial que reemplaza la totalidad de un cuerpo natural sobre escena tiene como base mitológica la figura de cera que construyó Pigmalión, el maniquí parcial que depende del cuerpo del actor y reemplaza tan sólo una de sus partes podría encontrar su origen en el mito Pelops. La historia cuenta que durante el banquete de Tántalo, Démeter se tragó por descuido el hombro de Pelops y los dioses se lo reemplazaron por uno de marfil. Su origen también se podría asociar a las experiencias bélicas que provocan trasplantes y prótesis en el cuerpo del ser humano. El autor de *Las vigiliass de Bonaventura*, Heinrich von Kleist, Edgar Allan Poe y Oskar Schlemmer ya hicieron referencia a estas consecuencias de la guerra. El crítico Eric Michaud corroboró el resultado en la representación artística del ser humano. Y Kantor lo ilustró en su óleo *El soldado porta el cuadro donde aparece retratado portando el cuadro*. Además, podría recordar a algunas experiencias teatrales durante las vanguardias históricas, como los pechos de plástico que se adherían a un personaje de Apollinaire en *Los pechos de Tiresias* o las venas y la musculatura que se pintaba sobre los trajes de los actores en algunos montajes de Artaud.

Parece que la primera vez que Kantor puso sobre escena el maniquí parcial y dependiente respecto al cuerpo del actor fue en 1961 para el montaje de *Rinoceronte*, de Eugène Ionesco, de cuya escenografía se encargó Kantor. En las fotografías de esta obra se puede observar cómo los actores cubrían sus pechos y sus torsos con construcciones hechas de tela, cuero y material plástico que simulaban su propio cuerpo desnudo⁴⁵.

Después de este trabajo pasó a incorporar dicho tipo de maniquí a sus propias obras. Durante el Teatro Cero hizo referencia a un traje privado de su función decorativa por exponer las arterias, las venas, los órganos y las enfermedades a la vista del público (Kantor, 1993: 123). En *La gallina acuática*, el personaje del niño sonámbulo interpretado por Maria Stangret cubría su torso con una construcción artificial que fingía

⁴³ Véase la fotografía registrada en los fondos de la Cricoteka con el código IV-012374-5.

⁴⁴ Véase la imagen 26 incluida en el apéndice V.

⁴⁵ *Ídem*.

su desnudo⁴⁶ y el personaje *Apasz*, como volvió a aparecer en *No volveré jamás*, llevaba una tripa artificial de cuero colgada del cuello (CDT, 1989: 0:17:30). En *Hermosos y macacos* algunos personajes llevaban colgados los pechos y las tripas artificiales a modo de peto (Sapija, 2006b: 0:12:36; 09:46-09:54; Skiba-Lickel, 1991: 45) o contaban con unas piernas adicionales que le surgían del pecho⁴⁷. En el *Manifiesto del Teatro de la Muerte* los concibió junto a la “escultura-símbolo” como “una especie de prolongación inmaterial, algo así como un órgano complementario del actor que era su propietario” (Kantor, 1984: 245). Y tanto en *La clase muerta* como en *No volveré jamás*, los genitales del viejo pedófilo desdoblado en Patakulo el joven fueron representados en cuero: “los genitales de dos tíos en pelotas se han sustituido por sus réplicas exactas, artificiales y, por supuesto, muertas” (Kantor, 2010a: 178).

En estas decisiones escenográficas se podría reconocer una influencia de la *commedia dell'arte*, donde se empleó el cuero para la construcción de las máscaras (Bobes, 2001: 386, 389) y para la representación del falo de Pantalón (Abirached, 1994: 71). El propio Kantor apuntó a que la artificialidad del falo en su obra tenía la intención de introducir la vida por medio de su ausencia (Kantor, 2010a: 178). Brunella Eruli (1980b: 59) lo interpreta en Kantor como un *collage* grotesco que pierde todo realismo. Pero también es posible que tuviera la simple intención de compensar la percepción reducida que provoca el órgano natural sobre un escenario (Renczyński, 2015) y que la elección del cuero como material fuera una simple coincidencia.

Estos maniqués parciales y dependientes, no sólo fueron empleados para sustituir alguna parte anatómica del personaje sino también para multiplicar sus órganos, como ya antes había aplicado Artaud en sus puestas en escena. Así puede comprobarse en la pierna artificial de María Stangret colgada del pecho a modo de exvoto en *El loco y la monja* (Kantor, 1984: 223), en las dobles piernas de un personaje (Kantor, 2010b: 114) o la segunda cabeza de Tarquinius⁴⁸, que le brotaba de la entrepierna representando un segundo sistema de conciencia imposible dirigiendo un sólo cuerpo (Kantor, 2010b: 117; Sapija, 2006b: 09:35-09:45), en *Hermosos y macacos*.

El maniquí parcial independiente genera un sentimiento siniestro por fragmentar la anatomía humana y permitir la autonomía de una de sus partes destruyendo la unidad e interdependencia del cuerpo. Además, junto al maniquí parcial dependiente, ya sea con

⁴⁶ Véase la imagen 27 incluida en el apéndice V.

⁴⁷ Véase la fotografía registrada en los fondos de la Cricoteca con el código IV-000315.

⁴⁸ Véase la imagen 28 incluida en el apéndice V.

la intención de sustituir órganos o multiplicarlos, someten el cuerpo humano a una intensa plasticidad. Lo alejan del cuerpo natural y lo aproximan al terreno de la artificialidad. En este sentido podrían ser motivo para una reflexión sobre la tensión entre la realidad y la ficción, el cuerpo real y el artístico, el teatro naturalista y el autónomo. De este modo, inciden en la categoría estética del grotesco dando lugar a un nuevo cuerpo escénico.

En la escala gradual, los maniqués parciales independientes al cuerpo del actor se situarían entre el tercer y el cuarto estadio, ya que la fragmentación que implican se aleja del cuerpo real y se acerca al objeto muerto. En cambio, los maniqués parciales dependientes, se podrían situar entre el segundo y el tercer estadio, junto a las máscaras, puesto que no llegan a sustituir al cuerpo real del actor ni a separarse de él, sino que tan sólo reemplazan una de sus partes. Por tanto, sería el primer grado de cuerpo artificial más allá de la muñequización del personaje por medio de signos como el movimiento o el maquillaje.

También se podría distinguir el empleo de un maniquí integral, que reproducía la totalidad de un cuerpo a escala real. El autor reconoció que fue un nuevo tipo de personaje que llegó después del peregrino eterno y de los embalajes (Kantor, 1984: 245-246; 269) como un objeto de la realidad más vacía y trivial (Kantor, 1984: 245). Tal vez en estas declaraciones podría reconocerse una identificación del nuevo tipo de cuerpo artificial con la realidad de rango inferior y el origen comercial e industrial del mismo, en deuda con Kleist, el cubismo, que fue el primer movimiento que reivindicó los materiales pobres, y Bruno Schulz. Además, su importancia trascendió más allá de su empleo, puesto que funcionó como “*un modelo que encarne y transmita un profundo sentimiento de la muerte y la condición de los muertos- un modelo para el actor vivo*” (Kantor, 1984: 247).

La primera vez que Kantor lo utilizó fue en 1967 para *La gallina acuática*⁴⁹. Aquí ejercía dos funciones a la vez. Por un lado figuraba a la amante de *Apasz*, quien la apuñalaba repetidas veces (Kantor, 1984: 224; 2010b: 181). En algunos momentos aparecía unido a una bañera y en otras parecía estar soldado a *Apasz* (Kantor, 1984: 224; 2010b: 181), por lo que se podría relacionar con los procedimientos del biobjeto. Por otro lado, era el doble artificial de una actriz real como demuestra el hecho de que se caracterizaran con la misma vestimenta. Después sería reutilizado en *No volveré jamás*

⁴⁹ Véanse las imágenes 29 y 30 incluidas en el apéndice V.

(CDT, 1989: 0:12:51) y muy semejantes podrían haber sido los maniqués de *Los zapateros*, una obra de 1972 en la que Kantor contó con otros actores distintos a los de su compañía sin llegar a considerarse cricotaje. Uno de ellos, por ejemplo, representaba a un ahorcado⁵⁰ y otro estaba adosado a la espalda de un personaje vivo⁵¹, como después se retomaría en *La clase muerta*.

La función de doblar a los personajes vivos con los que convivían en escena ya se encontraba en el biobjeto que representó al doble de Rockoffer, o Beszdeka, en *La sepia*. Y en los dos servidores de *El loco y la monja* o en toda actuación de los hermanos Janicki (Rosenzvaig, 1995: 48; 2008: 79-80), que eran gemelos, se podría detectar la misma duplicidad de personajes pero entre actores vivos. La novedad que aportó *La gallina acuática* consistió en aplicar el recurso del doble no ya entre biobjetos y actores vivos o sólo entre actores vivos, sino entre maniqués y actores vivos, con los que convivían sobre escena.

Desde entonces, Kantor desarrollaría una costumbre en su teatro, de tradición romántica, consistente en crear un juego de espejos donde los actores se desdoblaban en múltiples direcciones: podían asumir distintas personalidades en un sólo cuerpo o desdoblar su personalidad en distintos cuerpos tanto naturales como artificiales. Brunella Eruli (1980b: 56) se ha referido a este fenómeno como una cadena de sustituciones entre personalidades y cuerpos comparable a la cinta de Möbius que, contando con una sola cara, posee la propiedad de no ser orientable hacia ninguna parte. De esta manera, los maniqués integrales sirvieron para reflexionar sobre la identidad del ser humano, su condición existencial (Rosenzvaig, 2008: 158-159) y sobre la tensión entre el cuerpo real y el artístico. A menudo representaban al mismo personaje encarnado por un actor real pero en otra dimensión espaciotemporal diferente por lo que podría relacionarse con la teoría de los negativos. El cuerpo real del actor sería la visión que se transparenta a través del negativo fotográfico mientras que el maniquí sería la imagen que el negativo sobrepondría a la realidad. La categoría siniestra sería en la que más incidirían por generar la duda entre lo real y su copia, o lo vivo y lo muerto, adentrando al espectador en un terreno de incertidumbre. En la escala gradual propuesta se podrían ubicar en el tercer estadio, en el que el cuerpo real del actor es reemplazado por un cuerpo artificial que se asemeja intensamente a él. Pero Kantor distinguió en sus

⁵⁰ Véase la fotografía registrada en los fondos de la Cricoteka con el código IV-008891.

⁵¹ Véase la fotografía registrada en los fondos de la Cricoteka con el código IV-012297-3.

declaraciones entre este tipo de cuerpo artificial y la figura de cera. Al maniquí le atribuyó la cercanía al objeto muerto y a la figura de cera la cercanía a la vida. Por esta comparación entre ambos tipos de efigie, el maniquí integral debería ocupar una posición intermedia entre el tercer estadio, propio de la sustitución del cuerpo natural, y el cuarto estadio, propio del objeto muerto.

Mención aparte merecen dos tipos de cuerpo artificial por su complejidad: los que podrían recibir el nombre de “hombres atrapados” y los esqueletos. Los dos suponen una representación artificial del personaje puesto que renuncian al cuerpo del actor. Se podrían incluir dentro del maniquí, bien por su apariencia o bien por el material plástico de construcción. Sin embargo, se desliga de su origen industrial y comercial y cada uno de ellos posee una serie de cualidades propias y exclusivas que los convierte en cuerpos inclasificables.

Los “hombres atrapados” es el nombre de una serie de dibujos y pinturas que Kantor comenzó en 1960⁵². Consistían en el retrato del ser humano unido a su ropa y sometido al mismo tratamiento que ella, puesto que aparecía colgado de perchas. A partir de 1972, con *Hermosos y macacos*, se puede reconocer una adaptación de estos “hombres atrapados” a la escena. Tanto en los ensayos pictóricos a la obra como en la escenificación efectiva de la obra, figuró al ser humano a través de prendas de ropa colgadas de perchas⁵³. En comparación con la serie de dibujos y pinturas de 1960 aumentó la cosificación de la representación humana al prescindir por completo de su cuerpo natural. En cambio, la figuración de la silueta humana a través de su ropa y la presencia de una percha permiten la asociación entre ambas representaciones y la designación de la segunda forma con el nombre de la primera.

Estos “hombres atrapados” sobre la escena resentaban la imagen de una especie de hombres vacíos de los que tan sólo quedaba el envoltorio. Si el maniquí se define cotidianamente como la construcción plástica que sirve para exhibir prendas de ropa, los “hombres atrapados” podrían definirse, por una ley de reversibilidad y en coherencia con las teorías del autor, como las prendas de ropa que sirven para exhibir cuerpos humanos inmateriales. Por tanto, a pesar de su inclasificabilidad, se podría emparentar con el maniquí. En su desarrollo, además, puede que influyese la experimentación con el concepto de embalaje (Kantor, 1984: 72). Si el embalaje representaba el contenido

⁵² Véase la imagen 31 incluida en el apéndice V.

⁵³ Véanse las imágenes 32 y 33 incluidas en el apéndice V.

interior a través de su ocultación y ausencia, podría decirse que los “hombres atrapados” representaban el cuerpo humano del mismo modo.

En esta obra se acumularon a un lado del escenario, formando varias filas y columnas. Por no ser manipulados ni desplazados en ningún momento se podrían considerar parte de la escenografía. Más tarde, en *Wielopole, Wielopole*, apareció un uniforme militar sentado sobre una silla (Zajaczkowski, 1984: 1:21:56). Por ser desplazado por un actor pasaría a relacionarse con el accesorio. Lo mismo podría decirse del traje del novio en *Una lección muy corta*, que colgado de una percha servía de pareja de baile a la novia, repitiendo sus movimientos hasta el infinito como si se trataran de autómatas (Jacquie Bablet, 1988: 0:37:38-0:38:00). El siniestro se hace patente en estos cuerpos artificiales por cuanto representan al ser humano sin la necesidad de su cuerpo. En la escala gradual se ubicaría entre el tercer y el cuarto estadio por aproximarse radicalmente al objeto muerto.

Los esqueletos suponen la representación de una parte interna del cuerpo humano. Para Martínez Liceranzu (1992: 146) se encuentran a medio camino entre el actor y el maniquí. Son comparables con el maniquí por su material, su escala y su apariencia. Sin embargo no reproducen el exterior físico del cuerpo humano sino su interior material y más duradero. Vendrían a equivaler a otro resultado de la reversibilidad del maniquí. Si el “hombre atrapado” es la cara más externa del ser humano, los esqueletos son su cara más interna. Proviene de la tradición medieval de las Danzas de la Muerte y se asocian a su contenido. En el teatro de Kantor, en concreto, evocan las ideas de pasado, memoria y ficción.

En *Hermosos y macacos*, como después se retomaría en *No volveré jamás*, aparecía un esqueleto guardado en la maleta de un personaje (CDT, 1989: 0:12:25; Kantor, 2010b: 116), quizá doblando al personaje de su amante en otro estado distinto al vivo. En *¿Dónde están las nieves de antaño?* sostenía la cuerda que dividía el escenario en dos y representaba el lugar hacia el que se dirigían inevitablemente los personajes⁵⁴. En la *Máquina del amor y de la muerte* permanecía en el fondo del escenario salvo en el momento de dar vueltas junto a la novia y al niño inspirado en Wojtkiewicz. En *Una lección muy corta* se redujo a una calavera sujeta a una percha que se asomaba a través de una ventana⁵⁵. En el primer caso mencionado funcionaba como un accesorio por ser

⁵⁴ Véanse las imágenes 34 y 35 incluidas en el apéndice V.

⁵⁵ Véase la imagen 36 incluida en el apéndice V.

objeto de manipulación. En el resto de casos dominaba su condición de objeto escenográfico por permanecer fijo en un lugar. Y en este último caso se puede apreciar una posible fusión entre el esqueleto y el “hombre atrapado” por desprenderse del cuerpo y unirse a una percha. El sentimiento predominante que generan es el siniestro por recordar al espectador la presencia de la muerte. Y en la escala gradual se localizarían entre el tercer y el cuarto estadio, de nuevo, por descomponer el cuerpo humano hacia las formas de la muerte.

6.1.6. Figuras de cera

El último tipo de cuerpo artificial que empleó Kantor en su producción dramática fue la figura de cera. Comenzó a emplearla principalmente a partir de *La clase muerta* y desde entonces no la abandonaría. Por su abundancia, por suplir muchas otras formas de cuerpo artificial y por su protagonismo sobre escena se convirtió en emblema concreto del Teatro de la Muerte. En numerosas ocasiones el propio autor la incluyó dentro de la categoría del maniquí, como se puede apreciar en el manifiesto de *El Teatro de la Muerte* (Kantor, 1984: 239-251; 2010b: 123-137). Pero en otras ocasiones defendió tajantemente la distinción entre unas formas y otras aduciendo que la figura de cera oscila en mayor medida entre la vida y la muerte mientras que el maniquí es simplemente artificial (Skiba-Lickel, 1991: 58-59). Considerando estas palabras, no habría duda en situar las figuras de cera en el tercer estadio aunque se aproximarían ligeramente al segundo por imitar eficazmente el cuerpo natural.

El rasgo distintivo frente al maniquí, como su propio nombre indica, es el empleo de la cera como material de construcción o, al menos, su imitación con vinilo u otros materiales similares. Son muchas las cualidades que se le han atribuido a la cera y sus sucedáneos: provocar el efecto de pavor a través de su contemplación (Kayser, 2010:119), generar el sentimiento siniestro (Freud, 1976: 21; Greco, 2007: 235), representar la maleabilidad de la materia de la que puede surgir la vida (Stoichita, 2006: 34) o simular la textura y el color de la carne humana acercándose más al estado muerto que al vivo (Kirshenblatt, 2011: 265). Con esta salvedad, la totalidad de los comentarios vertidos sobre el maniquí podrían hacerse extensivos a la figura de cera.

La nómina de figuras de cera en el teatro de Kantor es tan cuantiosa como los comentarios críticos acerca de sus combinaciones y significados. En general, se podría afirmar que desarrollaron el motivo del doble, iniciado desde *La sepia* y continuado por

los maniquíes de *La gallina acuática* y *Los zapateros*, ya que se encargaron de figurar a los mismos personajes que eran interpretados por actores vivos pero en una faceta diferente de su existencia que se correspondía con el pasado y la memoria, de acuerdo a la estrategia que ya antes había desarrollado Witkiewicz.

Es bastante probable que la primera vez que utilizara un material semejante a la cera para la construcción de sus cuerpos artificiales fuera en el diseño del carrito de basura presente en la obra titulada *En la pequeña mansión*, de 1961, durante la fase Informal, de la que después se hicieron varias versiones: una en 1966 durante la fase del teatro Happening y otra en 1969 durante la fase del Teatro Imposible. Este cuerpo artificial estaba compuesto por dos cabezas y dos manos. Los dos cuerpos correspondientes a estos fragmentos corporales se presuponían debajo de una lona que descansaba en el interior de un carrito de basura⁵⁶. Al poner en marcha el mecanismo del carrito, las manos giraban repetitivamente hacia los lados⁵⁷.

La fragmentación de los cuerpos representados hace pensar en una modalidad de maniquí parcial independiente. Al mismo tiempo, el material con el que estaban contruidos, que imitaba la cera⁵⁸, lo aproxima a la figura de cera, el mecanismo de sus manos lo acerca al autómatas y su unión con el carrito a un biobjeto por sustitución. Por tanto su clasificación resulta bastante complicada. O, mejor dicho, supone una representativa fusión de bastantes variantes posibles de cuerpo artificial empleado por Tadeusz Kantor. A esto se suma la posibilidad de reconocer distintos tipos de objetos en él, como el *ready-made* por el empleo del carrito de basura o la máquina por el mecanismo que encierra en su interior. Incluso el influjo del cuerpo artificial sobre el cuerpo humano podría ilustrarse con él, puesto que en las versiones posteriores del espectáculo las partes correspondientes a la figura humana artificial fueron sustituidas por dos actrices reales (Kantor, 1984: 223-224)⁵⁹. Esta última versión del carrito representa el organismo que simultáneamente es biológico y mecánico (Kobińska, 1993c: 280) resultando imposible delimitar dónde termina el cuerpo y dónde empieza el objeto (Martínez, 1992: 78) de acuerdo con las posibilidades del Informal.

Quizá por su ostentosa hibridez, el carrito se podría elevar más que ningún otro cuerpo artificial de Kantor a categoría emblemática de su teatro. Las dos versiones

⁵⁶ Véase la imagen 37 incluida en el apéndice V.

⁵⁷ Véase el fragmento de vídeo 38 incluido en el apéndice V.

⁵⁸ Véanse las imágenes 39 y 40 incluidas en el apéndice V.

⁵⁹ Véase la imagen 41 incluida en el apéndice V.

combinan en igualdad de condiciones el sentimiento siniestro y el grotesco. En cambio se podrían diferenciar por cuanto la primera versión, completamente artificial, ocuparía una posición intermedia entre el tercer y el cuarto estadio, mientras que la segunda versión, por no renunciar al soporte del cuerpo humano ocuparía una posición entre el segundo y el tercer estadio.

Aparte de los antecedentes establecidos para el cuerpo artificial en general, entre los que se podría destacar a Maeterlinck, uno de los primeros autores en proponer la sustitución del personaje por una figura de cera, es posible que este tipo de cuerpo artificial contara con un antecedente concreto o, al menos, con la experiencia anterior de otro autor que pudo influir en su desarrollo. La primera vez que Kantor hizo referencia a la figura de cera fue en el *happening* titulado *Panorámico del mar*, de 1967, una de cuyas partes consistió en reproducir el cuadro de 1819 titulado *La balsa de medusa*, del romántico Théodore Géricault⁶⁰. El óleo original representó el desastre de un naufragio real. Para su realización, el pintor investigó el suceso y llegó a encargarse una reproducción del mismo con figuras de cera. Seguramente las figuras de cera de aquella reproducción influyeran en el color y la textura de los cuerpos del óleo, que las tomaron como modelo. Tanto el óleo como la historia de su elaboración pudieron motivar a Kantor a la hora de elegir la cera como nuevo material de construcción por el resultado que permiten obtener.

La clase muerta es la obra donde más figuras de cera aparecieron pudiéndose contar hasta doce frente a los quince actores que representaron a un total de dieciséis personajes. Las doce figuras de cera doblaron a los once personajes de los viejos⁶¹, representando su infancia por lo que quedaría justificada su escala ligeramente inferior a la real, y al bedel⁶². Los personajes de la limpiadora, el soldado y el doble del soldado quedaron sin ser doblados por su efigie. La limpiadora, tal vez, se quedara sin ella por ser el personaje que ejercía de demiurgo entre los personajes. Y el soldado y el doble del soldado quizás carecieran de tal necesidad por ya estar duplicados entre sí con sendos actores.

Varios casos merecerían especial atención. El primero de ellos se refiere al actor Lech Stangret, que en unas escenas interpretó al doble del soldado y en otras a un personaje que aparecía junto al Ausente de la última fila (CDT, 1983: I, 06: 42;

⁶⁰ Véase la imagen 42 incluida en el apéndice V.

⁶¹ Véanse las imágenes 43 y 44 incluidas en el apéndice V.

⁶² Véase la imagen 45 incluida en el apéndice V.

Renczyński, 2015). No contó con ningún doble de cera y no fue incluido en la partitura (Kantor, 2010a: 23) ni en el elenco de los carteles (CDT, 1983: I, 00: 43). Quizás se debiera a su consideración dentro de las figuras de cera, ya que estas tampoco eran dobladas por otras figuras ni se registraba su presencia en ningún soporte textual. Su identificación con las figuras de cera se podría hacer también patente en las ocasiones en las que acudía a reunirse con ellas, con movimientos de autómatas, cuando eran apiladas en el suelo (CDT: I, 19: 58- I, 20:14; I, 42:07- I, 42:35)⁶³. Por tanto, en su figura se incide de manera llamativa en la identificación e intercambiabilidad entre actores, personajes y figuras de cera.

Otro caso llamativo es el del viejo de la bicicleta. Frente a otros personajes va más allá de la equivalencia simple por la que un personaje se identifica con una figura de cera. Por un lado se identificaba con la bicicleta de su infancia, a la que se unía como un biobjeto por contigüidad. Pero al mismo tiempo, sobre la bicicleta descansaba el maniquí que representaba su infancia. De este modo se establecía en él una triple equivalencia por la que cada uno de los elementos, ya sea el personaje, la bicicleta o la figura de cera, se identificaba con el resto⁶⁴.

Finalmente, la equivalencia entre actores, personajes y figuras de cera se multiplica con el caso de los hermanos Janicki, interpretando al viejo del doble y su doble. Los dos, actores reales, se duplicaban entre sí por su condición de hermanos gemelos y la idéntica caracterización que les define. En la escena donde utilizan el retrete como púlpito para un discurso político se podría apreciar su intercambiabilidad (CDT, 1983: II, 01: 58- II, 03: 52). Pero, a su vez, cada uno de ellos era doblado por su respectiva figura de cera. De esta manera, suponían una cuádruple equivalencia por la que cada uno de los actores o cada una de las figuras de cera se identificaba con las tres figuras restantes.

Analizando el espectáculo pueden detectarse dos combinaciones principales de las figuras de cera sobre la escena: junto a los actores o ellas solas. Aplicando algunos conceptos propuestos por Jakobson (Kowzan, 1997: 173-174), en el primer supuesto representarían a los actores *in praesentia* por un proceso metonímico basado en la contigüidad. En el segundo supuesto representarían a los actores separadas de su

⁶³ Véase el fragmento de vídeo 46 incluido en el apéndice V.

⁶⁴ Véase la imagen 17 incluida en el apéndice V.

cuerpo; es decir, *in absentia* o a través de un proceso metafórico basado en la semejanza.

Cuando aparecen junto al actor, principalmente se presentan unidas a su espalda (CDT, 1983: I, 04: 07- I, 05: 47; I, 37: 29- I, 38: 28). Entonces se podrían relacionar con el biobjeto puesto que se agarran a los actores “*como si fueran un órgano adicional, cierta parasitaria excrecencia*” (Kantor, 2010a: 50), “*tumores que se desarrollan en dimensiones hiperbólicas (...) larvas en las que está depositada toda la memoria de la época infantil*” (Miklaszewski, 2001: 76). Pero también pueden aparecer confundidas con los actores en los pupitres, sin llegar a unirse con ellos. En estos casos ofrecen al espectador una duda entre lo natural y lo artificial, lo real y su copia, y dificultan la discriminación entre actores y efigies (CDT, 1983: I, 05: 48- I, 06: 02; I, 34: 43 – I, 35: 08).

Cuando aparecen solas en los pupitres, sustituyendo la presencia natural del actor, cuestionan las bases representacionales del arte y generan un juego de dobles en el que incluso los personajes encarnados por actores reales se sorprenden de verse a sí mismos (CDT, 1983: I, 33: 47- I, 34: 42). Asimismo pueden aparecer solas y apiladas en el suelo. De esta manera se podrían identificar con los cadáveres de una fosa común o con los libros, “*reliquias del saber escolar*” (Kantor, 2010a: 98), que también yacen en el suelo (CDT, 1983: I, 19: 02- I, 19: 57). Una identificación similar surge cuando la limpiadora muerte coloca las figuras de cera en los pupitres para después proceder de igual modo con los libros (CDT, 1983: I, 23: 49- I, 28: 02). Si las figuras de cera en el suelo representan el desdén de los personajes por su pasado, sería posible establecer una analogía con la imagen de los libros y pensar que evocan la destrucción del pasado textual del teatro.

De acuerdo con los planteamientos de Kobińska (1993c: 364), las figuras de cera en este espectáculo participan en la simbiosis de opuestos. Ellas suponen la memoria, el pasado, la ficción y el otro frente al cuerpo natural del actor que representan el cuerpo, el presente, la realidad y el Yo del mismo personaje. Munder (2008: 80) añade que una figura sola representaba el recuerdo que tenía un personaje sobre su pasado y que varias agrupadas entre sí aludían a la memoria colectiva. En cualquier caso, representarían la dualidad de la existencia.

A partir de *Wielopole, Wielopole*, las figuras de cera redujeron cuantitativamente su presencia sobre escena y es posible que dejaran de emplearse como objetos de rango inferior (Skiba-Lickel, 1991: 58) pero su función comenzó a desarrollarse de manera

más compleja. De la observación del espectáculo se pueden extraer tres empleos posibles. El primero de ellos se aprecia en las figuras de soldados desnudos que se mezclan con los soldados reales al otro lado de las puertas del vagón⁶⁵. Miklaszewski (2001: 124) se refirió a ellos como “*representaciones simbólicas de nacimientos y muertes*”. Pero también es posible, como indicaba Munder respecto a una de las combinaciones de las figuras en *La clase muerta*, que simbolizaran la memoria colectiva, en este caso, de aquellos que viajaban a los campos de concentración.

El segundo empleo implica sustitución del actor pero sin oposición a él, como señala Sagaseta (2001: 29) en el manteo de Helka (Zajaczkowski, 1984: 0:39:12-0:40:10). El cuerpo vivo y real de la actriz fue sustituido por un cuerpo de trapo y un rostro de cera⁶⁶. Seguramente se deba a una razón técnica. Para realizar el manteo del personaje, resultaba más práctico, plástico y efectista utilizar el muñeco. Por otra parte, en su material y en la crueldad de la que es objeto podría recordar al maniquí hecho de paja que aparece en *La madre* de Witkiewicz. Al ejemplo de Helka se le podría añadir el del cura crucificado, donde la figura de cera queda justificada por las limitaciones del cuerpo humano y las exigencias escenográficas.

El tercer empleo sí supone una oposición de la figura de cera frente a su modelo real, ya que genera el equívoco, la duda entre lo real y su copia, entre lo natural y lo artificial, destruye las categorías tradicionales de vida y muerte y se convierten en signos del problema de representación (Eruli, 1980: 55-56) como antes se había hecho con las figuras confundidas con los actores entre los pupitres o en los momentos en los que los actores se encontraban con sus propias representaciones plásticas. En *Wielopole*, *Wielopole* se desarrollan dos momentos de confusión alrededor del personaje del cura y la figura de cera que lo dobla. En el primer momento, sentados el actor y su efigie al lado⁶⁷, los hermanos Janicki hacen sus comprobaciones para descubrir cuál es el real (Kantor, 2010a: 242; Zajaczkowski, 1984: 0: 41: 18- 0: 41: 20). En el segundo, el actor real se encuentra vestido de negro y descansa sobre una de las caras de una cama giratoria mientras que su réplica, vestida de blanco, descansa en la otra cara de la misma cama. Para Rosenzvaig (1995: 36; 2008: 50), el vestido de negro se corresponde con la historia y el de blanco con el futuro y la muerte. Alrededor de las dos facetas del cura se agolpa la familia para decidir quién es el culpable, en una especie de juicio (Kantor,

⁶⁵ Véase la imagen 47 incluida en el apéndice V.

⁶⁶ Véase la imagen 48 incluida en el apéndice V.

⁶⁷ Véanse las imágenes 49 y 50 incluidas en el apéndice V.

2010a: 318; Zajęzkowski, 1984: 1: 11: 07- 1: 12: 43). En ambos momentos simplemente declaran culpable al real (Kantor, 2010a: 303-304). Tal vez esta última escena se podría interpretar como un cuestionamiento a la autenticidad del fenómeno teatral y a los valores de la representación, donde lo real resulta ficticio.

En *¡Que revienten los artistas!* no se emplearon figuras de cera, como después pasaría en *Mañana será mi cumpleaños*. Pero su influjo se puede reconocer, entre otros aspectos que se verán más adelante, en la duda sobre la identidad real entre personajes interpretados por actores y en la identificación entre ellos por la que se sustituye la idea de unidad por la de multiplicidad. Al respecto, en los textos que acompañaron la creación de *¡Que revienten los artistas!*, Kantor escribió que “*Un sosia es un segundo ejemplar que, desde un punto de vista biológico y físico, es fabricado exactamente como el primero*”, insistió en la conexión, identificación e intercambio que protagonizan diferentes personajes, apuntó a su aparición en la literatura fantástica y lo analizó como una metáfora del arte referida a la búsqueda y creencia del Yo (Kantor, 1986a: 46-47; 1986b: 58). Lo que anteriormente había sido practicado entre figuras de cera y actores, ahora se desarrolla exclusivamente entre actores, de lo que se deduce que algunos de ellos cumplían la misma función que las figuras de cera. Así puede comprobarse en las escenas donde los hermanos Janicki dudan sobre quién es el real entre ellos (CDT, 1986: 0: 13: 52- 0: 15: 05; Kantor, 1986b: 58), comprueban si son el mismo ser o no (CDT, 1986: 0:37:28-0:38:14) e incluso se comparan añadiendo al propio Kantor sobre escena y al niño de seis años (CDT, 1986: 0:23:05-0:24:20). Lo mismo podría decirse tanto de los Obispos vestidos de rojo en *Hermosos y macacos, ¿Dónde están las nieves de antaño?* y *No volveré jamás* (CDT, 1989: 0:36:27-0:37:21), como de los hermanos Janicki (Zajęzkowski, 2008: 0: 23:17- 0:25:32) y de las meninas (Zajęzkowski, 2008: 0:12:20-0:12:14; 0:39:48; 0:58:28) en *Mañana será mi cumpleaños*, que rivalizan por su propia identidad y originalidad confundiendo y asemejándose cada vez más.

En obras posteriores volvieron a aparecer con la función de evocar la memoria pasada de personajes encarnados por actores que representaban el cuerpo presente. En *La máquina del amor y de la muerte* una figura de cera supuso la presencia del novio⁶⁸. En *No volveré jamás* figuraron al propio Kantor⁶⁹, llevando a cabo una simbiosis entre

⁶⁸ Véanse las imágenes 51 y 52 incluidas en el apéndice V.

⁶⁹ Véanse las imágenes 53 y 54 incluidas en el apéndice V.

opuestos (Kobilaka, 1993c: 364), a su novia durante la boda⁷⁰ y a su padre en una máquina de guerra⁷¹. Y en el cricotaje *Dulce Noche* representó la cabeza de una actriz cortada por una guillotina. Si no fuera porque después es llevada a un extremo del escenario y maquillada de manera simultánea y análoga a la actriz real (Champannois, 1990:0:34:54-0:35:30), se quedaría en una simple sustitución sin confrontación por exigencias escenográficas. Pero teniendo en cuenta este hecho, se plantea una confrontación entre la actriz, que está viva y es real, y su cabeza de cera, que está muerta y es ficticia.

Hasta aquí, en el desarrollo de las diferentes figuras de cera, sus ejemplos y combinaciones posibles, se han vertido algunas indicaciones sobre sus significados y funciones. A ellos cabría sumar los que anotó Kantor en el manifiesto de *El Teatro de la muerte* y explicó en diversas entrevistas. En estos documentos se refiere a los maniqués. Pero teniendo en cuenta que por aquel entonces pasó a utilizar la figura de cera como material de construcción plástica para algunos de sus personajes, que cayó en cierta vacilación terminológica y que con el tiempo distinguió entre maniqués y figuras de cera, convendría atribuir sus comentarios a la figura de cera. Aun así, del mismo modo que las observaciones sobre los maniqués son extensibles a las figuras de cera, las observaciones sobre las figuras de cera podrían hacerse extensivas a los maniqués con pocas excepciones.

Kantor le atribuyó a este tipo de cuerpo artificial, como a tantos otros, una deliberada polisemia. Desde el punto de vista de la creación lo utilizó como un elemento placentero de transgresión por su carácter periférico (Kantor, 1984: 246), como un modelo para el actor vivo (Kantor, 1984: 247) y como una vía para introducir la vida en el arte entendiendo que lo natural causa extrañamiento en el teatro por ser un medio artificial y que lo artificial en el teatro se presenta como algo natural dentro de su autonomía (Kantor, 1984: 247, 267, 270).

Este último significado ha llevado a la crítica a interpretar maniqués y figuras de cera como un signo del problema de la representación (Erulli, 1980: 55) o, directamente, como la muerte definitiva de la ilusión (Rosenzvaig, 2008: 49). Pero esto no quiere decir que con sus efigies renunciara a tratar la problemática del ser humano. De hecho, Kantor declaró que simbolizaban la importancia del hombre en la historia (Skiba-Lickel,

⁷⁰ Véase la imagen 55 incluida en el apéndice V.

⁷¹ Véase la imagen 56 incluida en el apéndice V.

1991: 58) y algunos críticos, como Bravo García (2010: 15), reconocen que se trataban de mecanismos para hablar de asuntos humanos sin la necesidad de su presencia, como ya hizo Bruno Schulz. Incluso es posible que estos cuerpos artificiales permitan ir más allá de lo aparentemente humano y tratar su esencia de manera más profunda.

Desde el punto de vista de la recepción, Kantor utilizó la figura de cera como fuente de conocimiento por generar una percepción diferente a la cotidiana (Kantor, 1984: 246-247, 251). En concreto, se pretendía que provocara un “*shock metafísico*”, similar al de la visión de una persona recién fallecida (Kantor, 1984: 249), ya que se trata de “*la manifestación del ángulo oscuro, tenebroso y rebelde de la actividad humana*”, una “*criatura humana parecida a la viva, desprovista de conciencia y destino, (de la que) fluye hacia nosotros el terrible mensaje sobre la Muerte y la Nada*” (Miklaszewski, 2001: 79).

Al mismo tiempo han sido analizadas por la crítica como objetos siniestros por generar una duda existencial que oscila entre la sala y la escena, el público y los actores (Acuña, 2013: 80). Esta idea podría corroborarse en algunas palabras en que Kantor reflexionaba sobre sus figuras de cera:

La impresión confusa, inexplicada, de que la muerte y la nada entregan su inquietante mensaje mediante una criatura que tiene un engañoso aspecto de vida, pero al mismo tiempo está privada de conciencia y destino (Kantor, 1984: 246).

Pero es posible que el siniestro no sólo se encuentre en la duda acerca de la naturalidad o la artificialidad de sus figuras. También se puede encontrar en todas aquellas ideas y emociones ocultas que la contemplación de estos cuerpos artificiales revela: “*son ellos –mucho más que las académicas piezas de museo- quienes pueden, durante el breve momento de una mirada, levantar una punta del velo*” (Kantor, 1984: 246).

Y también se podrían interpretar como un dispositivo abyecto por generar atracción y rechazo, identificación y distanciamiento al mismo tiempo (Kantor, 1984: 246, 249-250, 270; Miklaszewski, 2001: 80). La cualidad abyecta podría verse reforzada por el empleo de la cera como material de construcción y la elaboración de las cabelleras con pelo natural.

En el centro de estas sensaciones perceptivas, caracterizadas por la abstracción, la confusión y la contradicción, es de esperar que se desplieguen múltiples mensajes. Pero

las figuras de cera, como apunta Brunela Erulli (1980: 56), no son un reflejo y, por tanto, los mensajes no son generados de manera unívoca por ellas. Por el contrario, las figuras de cera son instrumentos reveladores de los fantasmas de quien los observa y sus mensajes dependerán principalmente del espectador.

Como se ha podido apreciar, el teatro de Kantor contiene una extensa galería de cuerpos artificiales. Por ello se podría comparar con un *side show* de aquellos que exhiben anatomías sorprendentes y espectaculares en las barracas de los circos. El hecho de que en una obra combinase diversos tipos de cuerpos artificiales y que algunos de ellos presentaran rasgos de otros tipos distintos corrobora la misma idea.

Para concluir, conviene destacar y sintetizar algunos datos que se desprenden de la exposición realizada. Kantor ensayó varios de sus cuerpos artificiales en trabajos escenográficos y de dirección para después incorporarlos a las obras oficiales de su compañía, como fue el caso de los maniqués parciales dependientes en *Rinoceronte* o las esculturas ecuestres en *Don Quijote*. El títere es la forma que empleó con mayor antigüedad. También fue la forma que más prolongó en el tiempo, por retomarla con bastante posterioridad, seguida de los biobjetos, los maniqués parciales y las esculturas ecuestres. Los biobjetos, los maniqués parciales y las figuras de cera fueron las formas que más empleó desde un punto de vista cuantitativo y a las que recurrió en un mayor número de obras. Las máscaras, las sombras o los maniqués gigantes, por el contrario, fueron las formas que empleó en menor medida.

Por cada variante de cuerpo artificial se han indicado diferentes significados, funciones, efectos e interpretaciones. Pero cabe aventurar una sola idea para todas ellas. Respecto a las figuras de cera de *La clase muerta*, que representaban la infancia de los viejos en forma de niños, Kantor indicaba:

están casi muertos, tocados por una enfermedad mortal. A este precio: otredad y muerte, tienen la oportunidad de convertirse en objetos de la obra de teatro. Justamente esta otredad, que les aproxima al estado de objeto, borra algo insignificante para la obra, la biológica, orgánica y naturalista vida (Kantor, 2010a: 212).

Esta idea sobre la figura de cera se podría hacer extensiva al resto de cuerpos artificiales. Todos ellos desterraron el naturalismo en gran medida y ofrecieron un nuevo modelo de personaje que se puede interpretar a la luz de las teorías de lo performativo. Todas ellos supusieron una presencia plástica, extraña, sólida y

deshumanizada, aunque se manifestara en diferentes grados, que generó una nueva corporalidad escénica (Fischer-Lichte, 2011: 157-158). Ante ella, el espectador debe cambiar la manera convencional de percibir al personaje. En lugar de reparar en su psicología y su significado repara en su materialidad y su significante (Fischer-Lichte, 2011: 36) y experimenta múltiples sentidos ajenos a cualquier lógica o voluntad (Fischer-Lichte, 2011: 176, 286).

La mezcla de elementos heterogéneos que descansa en el interior del cuerpo artificial, donde se une lo humano y lo objetual, podría hacer pensar también en la categoría estética de lo grotesco. Para Bajtín (1987: 28) simboliza el proceso de cambio captado en el preciso instante en el que coincide el rostro antiguo con el nuevo. En el caso del cuerpo artificial, lo humano o lo que recuerda a ello equivaldría al antiguo rostro del teatro naturalista, basado en la psicología y la imitación de la vida. Lo objetual o lo que artificializa lo humano equivaldría al rostro nuevo del teatro que, naciendo del anterior, busca la plasticidad y la autonomía sin renunciar a las preocupaciones humanas (Skiba-Lickel, 1991: 58).

6.2. La muñequización del personaje

Como se ha propuesto anteriormente, por muñequización se entiende la técnica de caracterización tanto interna como externa que consiste en artificializar al personaje. Para ello toma como modelo cualquier tipo de cuerpo artificial, desde el objeto hasta la figura de cera, y se manifiesta a través de la atribución de rasgos propios de la materia inerte o inanimada. Si bien se ha optado por centrar su estudio principalmente en la dimensión ficticia del personaje, no habría que olvidar, como se ha apuntado y se seguirá apuntando, su influencia en el trabajo y en el estilo de interpretación del actor real.

Incluso cuando la muñequización toma como referente al objeto más industrial, prefabricado o abstracto, el personaje sigue evocando la figura del muñeco, intersección entre lo humano y lo artificial, por no poder renunciar por completo a su forma biológicamente humana. En caso contrario, ya no se hablaría de muñequización sino de cuerpo artificial y supondría un grado mayor de autonomía artística en la escala gradual propuesta. La relación entre ambos recursos, cuerpo artificial y muñequización, es tan estrecha que la muñequización del personaje se puede interpretar como el segundo rostro del personaje encarnado por una efigie. Mientras que esta consiste en la

atribución de cualidades y funciones humanas a la materia plástica, la muñequización es la atribución de cualidades plásticas y artificiales a la materia humana: uno es el cuerpo artificial y otro es el cuerpo artificializado.

El recurso de la muñequización ha recibido distintos nombres. “Tercer tipo de personaje”, “impersonación” o “marionetización” son algunos de ellos. Aquí, por una cuestión de claridad y evidencia desde las primeras connotaciones de los términos se ha preferido el de “muñequización”. Y, por una cuestión de precisión y al mismo tiempo de amplitud semántica en castellano, se ha rechazado el de “marionetización”. Aunque el término “marioneta” en francés designa al muñeco que cumple una función dramática en general, en castellano se limita al muñeco manejado por hilos que posee un carácter realista y estilizado. Y esto podría inducir al error ya que el personaje que imite a un cuerpo artificial podrá tomar como modelo tanto a la marioneta como al guiñol o al autómatas, entre otras muchas posibilidades.

Se pueden distinguir tres variantes principales de muñequización. La primera se refiere a la interioridad psicológica del personaje, que se vacía y cae en el automatismo y la ausencia de voluntad. La segunda atañe tanto a la dimensión interna como a la externa y se materializa en la esquematización, desindividualización o tipificación de los personajes. La tercera alude a la dimensión externa y afecta a la apariencia y expresión del personaje.

Aquí se han decidido separar las tres clases de muñequización por una cuestión de claridad expositiva. Cabe reconocer, eso sí, que interactúan y se condicionan entre sí siendo unas las causas de otras. Por ejemplo, la primera clase de muñequización se corresponde básicamente con una concepción general del personaje. Pero el vacío psicológico que implica se manifestará en signos más evidentes del tercer tipo de muñequización, como por ejemplo el automatismo en los gestos, la repetición de palabras o la inmovilidad. Asimismo, la tipificación de los personajes, propia del segundo tipo de muñequización, dará lugar a determinados rasgos que se pueden apreciar en la apariencia externa del personaje como el empleo del uniforme.

Los mecanismos de muñequización externa o corporal poseen un significante visual, como puede ser el maquillaje exagerado o el gesto mecánico, y un significado que siempre evocará la idea de “muñeco”. Por tanto resultan perceptiblemente más evidentes que los mecanismos de muñequización interna o tipificadora y se prestan más que ellos a un análisis semiótico, cuya tarea consiste en descubrir y delimitar signos globales constitutivos (Fischer-Lichte, 1999: 263). Cabría preguntarse si la

muñequización corresponde a un código semiótico concreto, ya que supone un conjunto de signos y reglas de combinación en determinadas situaciones y condiciones, o si por el contrario no lo es puesto que la elección y combinación de sus signos producirá una muñequización en mayor o menor medida pero nunca una significación distinta. En este caso es posible que simplemente implique la configuración del campo semántico del muñeco.

La mayoría de mecanismos concretos que se pueden agrupar en las distintas variantes se corresponden con el segundo estadio de la escala gradual que representa la progresión del *personaje efigie* puesto que consisten en la imitación del cuerpo artificial por parte de uno natural. Sólo aquellos mecanismos que residen en la palabra, como la pronunciación artificial o la repetición de palabras retrocederían un grado, situándose más próximos al teatro naturalista, por emplear el signo más específico del teatro naturalista. De manera inversamente proporcional, aquellos mecanismos que dependen necesariamente de la relación con un elemento artificial, como puede ser el espacio en el caso de la integración de los personajes en marcos pictóricos o la materia plástica y artificial en el caso del embalaje y los postizos, avanzarían un grado y se situarían en el segundo interestadio, donde el cuerpo natural se combina con el artificial.

Del mismo modo que el cuerpo artificial, la muñequización responde a una concepción del personaje autónoma y no representacional. Igual que él presenta una nueva corporalidad escénica, donde su plasticidad y materialidad se impone sobre su psicología y significado, y despliega diversos sentimientos como lo grotesco, lo siniestro, lo abyecto, lo metafísico y lo sublime. Comparte con él las mismas razones históricas, la misma evolución y con él suele aparecer de manera conjunta en las mismas manifestaciones, obras y autores artísticos. Quizá tan sólo se le podrían añadir las particularidades de ser posterior en el tiempo, puesto que nace por imitación a la efigie, de ser la concreción escénica del tópico del mundo como teatro de marionetas, en el que se retrata al ser humano como un muñeco, y de desarrollarse a través de un estilo de interpretación intensamente físico, convencionalizado y ritualizado.

La importancia de la muñequización en el teatro de Tadeusz Kantor va pareja al empleo del cuerpo artificial. Los dos recursos conviven a menudo de manera simultánea en sus obras. Y cuando el cuerpo artificial escasea o parece ausente, es sustituido por el recurso de la muñequización, en el que se puede reconocer a aquel como principio absctracto de su poética. El mismo autor apostó por el intercambio de características y funciones entre el objeto y el actor, adquiriendo este una condición matérica (Quadri,

1986: 30), lo que conduce necesariamente a la muñequización del personaje. Y, además, declaró abiertamente:

En mi teatro, un maniquí debe transformarse en un modelo que encarne y transmita un profundo sentimiento de la muerte y la condición de los muertos – un modelo para el actor vivo (Kantor: 1984, 247).

Por estas razones abundan en las partituras de sus obras las comparaciones de sus personajes con distintos tipos de cuerpo artificial. En *La clase muerta*, por ejemplo, son comparados con autómatas (Kantor, 1984: 107, 126, 224-225; 2010a: 51, 228, 230, 234) por su falta de interioridad y su movimiento preciso, repetitivo y quebrado, con marionetas (Kantor, 2010a: 118) por sus gestos grotescos, con maniqués (Kantor, 2010a: 26, 46, 51) por su apariencia o sus posibilidades de movimiento y con figuras de cera (Kantor, 2010a: 45, 83, 101) por su inmovilidad y su oscilación entre la vida y la muerte. Y en *Wielopole, Wielopole* son comparados con muñecas (Kantor, 2010a: 265) por ser manipulados físicamente por otros personajes y con títeres (Kantor, 2010a: 267, 284, 301, 324, 327) por su voz, sus gestos y sus movimientos rígidos y hieráticos.

A continuación se analizarán los diferentes tipos de muñequización en el teatro de Tadeusz Kantor y los mecanismos concretos con los que se materializa cada uno de ellos. Como en el anterior apartado, se recurrirá tanto a los ensayos y escritos teóricos del autor como a los montajes de sus obras, de los cuales se extraerán y ofrecerán numerosos ejemplos. Un primer subapartado se dedicará a la muñequización que repercute en la interioridad psicológica del personaje. Un segundo apartado se dedicará a la muñequización que consiste en la desindividualización, esquematización o tipificación del personaje. Y el resto de subapartados se referirán a la muñequización externa del personaje.

Para la sistematización de estos últimos mecanismos de muñequización, que afectan principalmente a la corporalidad del personaje, se empleará el modelo semiótico por ser eficazmente aplicable y poder aportar orden y claridad. En concreto se seguirá la propuesta de Kowzan por ser la base de las demás y por ser la más sencilla, directa y manejable. Aun así se considerará la distinción que hace Bobes Naves entre signos cinéticos y proxémicos, se entenderá por tono el empleo de todo rasgo paralingüístico y, como propone Fischer-Lichte, se atenderá a la concepción del espacio en calidad de

sistema de signos y a la diferente duración que muestran unos signos frente a otros distinguiéndose entre permanentes y temporales.

Los signos de la muñequización corporal interactúan unos con otros y se combinan sobre el cuerpo del actor de manera simultánea y complementaria, siendo muy excepcional la situación en la que se puede reconocer uno solo sin otros que lo acompañen. La exposición de los mismos se realizará de manera independiente entre sí por una cuestión de claridad teórica. Aun así, se apuntará en algunos casos concretos la complementariedad entre ellos. Al mismo tiempo, se apuntarán también aquellos signos externos al actor que, aun siendo cuantitativamente inferiores y completamente dependientes de otros para obtener la muñequización, funcionan como intensificadores y refuerzan a los otros.

Por todo lo dicho, los últimos mecanismos de muñequización se organizarán y desarrollan según se refieran al texto dicho, la apariencia, la mímica, el gesto, el movimiento o el espacio. Por una razón de accesibilidad y economía expositiva dentro del desarrollo, las categorías organizadoras de signos serán precedidas por los mecanismos del automatismo y la repetición, ya que afectan a varios tipos de signos al mismo tiempo, y serán seguidas por la presencia del director en escena, un mecanismo que escapa a la distribución propuesta si bien se relaciona principalmente con los signos visuales externos al actor que afectan al espacio y repercuten directamente en la apariencia del personaje dramático⁷².

6.2.1. Muñequización interna

El primer tipo de muñequización establecido afecta a la esfera interna del personaje y consiste en una concepción general del mismo por la que se presenta vacío de psicología y carente de voluntad. A menudo se podrá detectar en la ausencia de pensamientos, sensaciones o emociones en él, en su carácter fijo y permanente sin evolución alguna, en sus acciones inmotivadas e irracionales y en el predominio de su exterioridad, su plasticidad y su trabajo físico. Este estado iguala al personaje con un muñeco ya que sus formas aparentemente humanas soportan una ausencia completa de interioridad: “*Es un*

⁷² Véase el apéndice IV, donde los diferentes tipos de muñequización y sus mecanismos en el teatro de Tadeusz Kantor quedan sistematizados en forma de tabla. En ella se podrá observar la precisa organización de los diferentes mecanismos de muñequización en aquellos sistemas de signos que se consideran más afines a su utilización. Además, en el apéndice II se puede consultar la clasificación de los distintos mecanismos de muñequización en la escala gradual propuesta en relación con otros géneros, autores, obras y tipos de efigie.

estar sin el peso interior del yo que legaliza. Es un estar semejante al de un maniquí pero con movimiento vivo”, dice Marcos Rosenzvaig (2008: 166) en relación con los personajes de Tadeusz Kantor.

También se podrá reconocer en varios signos tanto auditivos como visuales del personaje. Por ejemplo, el automatismo en la pronunciación del discurso, el movimiento mecánico, la inmovilidad por la que es desplazado y manipulado por otros personajes o la repetición tanto de palabras como de gestos, movimientos y acciones se podrían interpretar como consecuencias directas del vacío psicológico o la falta de voluntad. Incluso es posible que la presencia del director sobre la escena mientras los personajes realizan su actuación subraye la muñequización del personaje en este sentido, puesto que lo convierte en una especie de creación artificial que responde más a la voluntad creadora de un autor que a la suya propia.

Pero el estudio se limitará en este subapartado a la concepción general del personaje, es decir, a la causa interior, sin incidir en aquellos signos que se aprecian en la apariencia del personaje y que son la consecuencia de la muñequización interior. El estudio de todos aquellos signos y mecanismos que afecten al personaje de manera evidentemente perceptible se reservará para los últimos subapartados entendiendo que obedecen a otro tipo de muñequización más externa y corporal que interna y mental.

La falta de interioridad psicológica y de voluntad en el personaje viene de una tradición que parte del Romanticismo. Hoffmann o Villiers de l'Isle Adam son algunos de los autores que, interesados por el mesmerismo, el magnetismo, el sonambulismo, la falta de conciencia en los cuerpos artificiales y la imitación de estas formas por parte del ser humano, imprimieron esta característica en sus personajes. Del mismo modo, durante el simbolismo Maeterlinck aproximó a sus personajes hasta la condición del ensueño por la que no obedecían a sus propios impulsos conscientes.

Este fenómeno no se ha manifestado tan sólo en el plano ficticio del personaje sino también en el plano real del actor. En las prácticas rituales, por ejemplo, ciertos miembros de la comunidad han actuado, presuntamente, por fuerzas superiores a ellos mismos como la divinidad, el espíritu o los muertos. En determinadas prácticas lúdicas y en el carnaval los participantes se han integrado en reglas y normas que dictaban la manera exacta de proceder. En el carnaval, en concreto, el individuo ha formado parte de la masa y ha actuado de acuerdo con los impulsos de esta y no de acuerdo con sus propios deseos. Y durante las vanguardias históricas el actor fue sometido a la voluntad del director renunciando a cualquier tipo de iniciativa o decisión.

El actor en el teatro de Tadeusz Kantor es posible que quedara reducido a cero en gran medida, como él mismo proponía. Su teoría del “actor dybbuk”, según la cual el personaje posee al actor sin que el deseo de este intervenga en ningún momento, se podría relacionar con las prácticas rituales. Pero tanto en sus reflexiones teóricas como en sus prácticas escénicas es más fácil entender esto como la metáfora de un recurso interpretativo, y por tanto ficticio, que como una posesión que afecte realmente al actor y neutralice su voluntad.

La nivelación jerárquica entre todos los elementos dramáticos, por la que apostaba Kantor, provoca el funcionamiento de los mismos al unísono, neutraliza la prevalencia de cualquiera de ellos por encima del resto y subordina la voluntad del actor a las necesidades del espectáculo. Dicha nivelación busca una autonomía teatral que no dependa del ser humano ni de la naturaleza, por lo que se podría identificar con la despsicologización e involuntariedad individual impuestas por el juego y el carnaval.

En cambio, el sometimiento del actor a la figura del director practicado por las vanguardias históricas parece bastante cuestionable en el teatro de Kantor. Como ya se vio en relación con su método de trabajo, los actores realizaban numerosas aportaciones durante los primeros ensayos que después eran reguladas por el director y mantenidas en la obra. Por todo lo dicho no resulta pertinente considerar la ausencia de psicología ni de voluntad real en los actores de Kantor. Tan sólo puede tenerse la certeza de este tipo de muñequización en el plano ficticio del personaje aunque, lógicamente, repercuta en el trabajo y en el estilo interpretativo del actor.

De hecho, una de las teorías que Kantor formuló sobre la actuación se basaba en la falta de profundidad psicológica del personaje. La “no interpretación” que formuló perseguía la destrucción de la ilusión y el distanciamiento entre el actor y el personaje mediante la apariencia de estados psíquicos que en lugar de pretender la ilusión exhibían su artificialidad (Kantor, 1984: 117-119; 2010b: 70). Consecuentemente, el actor no le prestaba su psicología al personaje. Por el contrario, subrayaba su carácter ficticio, artificial y carente de psicología. Por eso en lugar de morir caían al suelo (Kantor, 1984: 16; 2010b: 27-28), realizaban gestos breves y aprendidos, se mostraban en estados mentales elementales (Kantor, 1984: 94, 96), olvidaban sus papeles o los recitaban de manera automática y monótona (Kantor, 2010a: 31).

Además de presentarse vacíos de psicología, los personajes de Kantor parecían carecer de voluntad. A lo largo de la evolución del autor son muy numerosos los ejemplos que se pueden extraer para confirmar dicha apreciación. En *Balladyna*

aparecía un coro de personajes al que se describía como “*un cortejo sonámbulo, sin voluntad propia, que parece dirigido desde dentro, es lírico, ensimismado, reacciona como una caja de resonancia, como un catalizador de emociones*” (Kantor, 2010b: 32). En *El retorno de Ulises* se retrataba a los personajes como

maquinistas, o personas cualesquiera, indiferentes, que pasan con objetivos desconocidos, del mismo modo que en los sueños existen personajes extraños que no tienen relación con los acontecimientos (Kantor, 1984: 19).

En *El loco y la monja* los personajes de los servidores traían y colocaban sillas incesantemente y sin prestar atención a nada con una “*ausencia total de reflexión*” (Kantor, 1984: 96). En *La gallina acuática* Maria Stangret interpretaba el papel de un niño sonámbulo, con lo que se insitía nuevamente en la carencia de voluntad. En *Wielopole, Wielopole* se incidía en los “*movimientos catalépticos, independientes de su voluntad*” (Kantor, 2010a: 327) que gobernaban a los soldados. Y en *No volveré jamás* un personaje se levantaba repentinamente de un banco, ondulaba su cuerpo y cogía algo invisible del aire. Mientras realizaba el gesto orientaba la cabeza hacia otro lado por lo causaba la impresión de que su brazo se movía de manera autónoma e independiente a él (CDT, 1989: 0:50:49-0:50:56).

A todos estos ejemplos se les podría añadir las numerosas ocasiones en las que los personajes se presentaban detenidos en un gesto y un movimiento que repetían incansablemente. En todos ellos subyace la idea del sueño. Los personajes no actúan por su propio deseo sino que obedecen a un estado de consciencia cercano al sonambulismo como el que practicaron románticos y simbolistas con sus personajes, en especial Maeterlinck. Muy similar resulta la percepción de los personajes a través de los procesos de la memoria, por los que se interesó Kantor. De ahí que algunos críticos de su obra (Rojo, 1997; Rosenzvaig, 1995: 31), identificando sueño con memoria, interpreten el recuerdo, y no el inconsciente o el sueño, como la fuerza que gobierna a los personajes.

Aldona Skiba-Lickel (1991: 40-41, 67-68) interpreta este tipo de muñequización en los personajes de Kantor como un reflejo del sistema totalitario sobre el ser humano. Según ella, el comunismo deshumaniza al individuo, lo convierte en masa sin psicología y lo priva de iniciativa. La estudiosa no nombra el tópico del *theatrum mundi* en su versión profana y política, por la que el ser humano es sometido a los mecanismos del

poder y es obligado a actuar artificialmente de acuerdo con sus principios, aunque así podría reconocerse en sus planteamientos. Puede que histórica y socialmente los gobiernos dictatoriales desindividualicen al ser humano y le priven de su propia interioridad y voluntad como si se tratara de un sonámbulo o un muñeco. El tópico del *theatrum mundi*, por cuanto supone la manipulación y control del individuo por fuerzas superiores a él, y en concreto el tópico del mundo como teatro de marionetas por la apariencia que cobran los personajes, se puede reconocer fácilmente en el teatro de Tadeusz Kantor. Pero señalar el totalitarismo o el comunismo como la fuerza que manipula sus personajes y como causa de su muñequización puede que sea bastante arriesgado.

El tópico del *theatrum mundi*, que niega la autonomía del ser humano y lo presenta a las órdenes de una fuerza superior, se materializó explícitamente en algunas obras de Kantor. En *La muerte de Tintagiles* y *La máquina del amor y de la muerte* se puede reconocer por influencia directa de Materlinck, quien empleó el lugar común en su versión teológica y pagana para expresar la omnipotencia del destino. Skiba-Lickel (1991: 29) niega la presencia del *fatum* y de la predestinación en *El retorno de Ulises*. En cambio, el autor se refería a la presencia de la muerte en la obra “*como si resonara todavía el lejano eco del fatum griego*” (Kantor, 1983: 92), por lo que se podría seguir reconociendo la misma versión del tópico. Y en boca de los personajes de *El loco y la monja* se puede encontrar la versión profana y política del mismo, con la que se reflejan los mecanismos de poder, en su estado más dieciochesco y tecnicista, por el que se identifica al ser humano con el engranaje de una máquina. Walpurg justifica su participación en la risa colectiva sin razonamiento alguno diciendo: “*era uno de los engranajes de la máquina, y no una piedra perdida entre los dientes de metal*” (Kantor, 1984: 99). El primer sirviente intenta repetir estas palabras pero tan sólo acierta a expresar con mucha dificultad: “*un grajo perdido en una máquina dentada, piedrita dentada, piedrita de mental dentada, perdida...*” (Kantor, 1984: 100). En el texto literario original de Witkiewicz Walpurg identificaba su propio pensamiento con una máquina que le torturaba (Witkiewicz, 1974: 55) por repetirse continuamente y no ser capaz de controlarlo, la vida con “*una agitación de autómatas sin alma*” y la sociedad con una máquina sin posibilidad de vida ni creación (Witkiewicz, 1974: 56). Por estas coincidencias es muy posible que el empleo del tópico por parte de Kantor fuera una resonancia de la obra literaria que montó.

Pero más allá de estas obras, en las que el *theatrum mundi* se manifiesta por influencia de los textos literarios en los que se basaron, la muñequización interna de sus personajes se puede explicar a través del interés que mostró el autor por la memoria y la ficción. En su universo dramático el ser humano no es dueño de sus propios actos ni de su existencia. Pero tampoco está en manos del destino, las divinidades, las estructuras del poder o, como sugiere Aldona Skiba-Lickel, en manos del sistema totalitario del comunismo. Los personajes de Kantor habitan un *theatrum mundi*, ficticio e irreal, donde en lugar de obedecer a sus propios deseos, a los del destino, las divinidades o los sistemas políticos obedecen a las leyes de la memoria basadas en el azar y la irracionalidad. De esta manera niegan la capacidad individual del ser humano, muestran la superioridad de unas leyes ajenas a él y diferentes a las tradicionales, reflejan la absoluta libertad y autonomía de la obra artística e incluso puede que denuncien las falsas apariencias del teatro naturalista.

6.2.2. Muñequización tipificadora

El segundo tipo de muñequización se manifiesta tanto en la dimensión interna como en la externa del personaje puesto que, aunque se trata de una concepción general y abstracta del mismo, se refleja de manera especialmente evidente en su corporalidad y apariencia. Se diferencia del anterior tipo de muñequización por una cuestión de grado. Mientras que la muñequización interna neutraliza los rasgos vitales del personaje hasta hacerlos desaparecer, este nuevo tipo de muñequización simplifica sus rasgos al mínimo sin llegar a hacer que desaparezcan. Puede producirse cuando el personaje está esquematizado por reducirse a unos cuantos trazos, ya sean psicológicos o externos, cuando está desindividualizado o cuando está tipificado. En los dos últimos casos la muñequización del personaje se aprecia en relación con otros: la desindividualización en relación con otros personajes de la misma obra, con los que presentará cierta uniformidad o un notable parecido, y la tipificación en relación con los personajes de otras obras, donde se repetirán su carácter y sus atributos. En cada una de sus variantes puede recibir la denominación de “muñequización tipificadora” por extensión, ya que la tipificación conlleva de cierta manera el esquematismo del personaje y su desindividualización.

Las formas teatrales más antiguas donde se produjo esta clase de muñequización se corresponden con el ritual, el carnaval, la *commedia dell'arte* y el circo. En las prácticas

rituales, el empleo de una vestimenta ceremonial uniforme a los participantes y el desempeño de roles fuertemente convencionalizados y estereotipados da lugar a una tipificación de los mismos. En el carnaval, la reunión y acción conjunta de los participantes desemboca en la desindividualización y tanto los disfraces como las efigies típicas de cada tradición concreta alimentan al personaje tipo. La *commedia dell'arte* se apoyó en personajes tipo contruidos de manera esquemática. Y en el circo, debido a su carácter físico, corporal y colectivo, se hace gala de una esquematización interna, por la que siempre se repiten los mismos rasgos en cada personaje, del empleo de uniformes desindividualizadores que identifican a distintos miembros con una misma función, y de una tipificación de los personajes, por la que aparecen recurrentemente en distintos espectáculos. La mayoría de experiencias posteriores, como las de Maeterlinck, Meyerhold o el teatro de masas, que muñequizaron al personaje en este segundo grado seguramente se inspirasen en estas formas y se encontrasen en deuda con ellas.

La esquematización de los personajes fue una constante en el teatro de Kantor. Teóricamente es posible que se hiciera evidente desde el Teatro Cero, en el que apostó por la reducción de todos los elementos dramáticos hasta su estado mínimo. Milagros Ferreira (2007: 24n) sintetiza las ideas del autor afirmando que redujo los rasgos vitales del personaje por medio de diversas técnicas que comprenden desde la reducción de la expresión, limitándola a un gesto repetitivo, hasta la “interpretación a hurtadillas” o “en sordina”, por la que el actor quedaba relegado a un segundo plano espacial.

Pero en la práctica escénica del autor se puede reconocer desde sus primeras obras. La esquematización psicológica de sus personajes se hace evidente en la costumbre de limitarlos a un gesto y una acción que repiten continuamente. En los escritos de *Balladyna* registró que los personajes “sólo llegan a ser formas contruidas que se expresan por medio de gestos y voz” (Kantor, 2010b: 18), con lo que subrayó el carácter artificial del personaje, negó su interioridad y lo redujo a una cantidad mínima de signos externos, como sugiere la especificación del gesto y la voz. La misma construcción del personaje reducida al esbozo psicológico se puede reconocer en la descripción que hizo Kantor de una de las madres de *La sepia*, interpretada por Maria Jarema, como “*silueta tristemente estirada, en tricota de arlequín de circo*” (Kantor, 1984: 222). Y en la partitura de *La clase muerta*, reflexionando sobre los personajes, escribió:

como si estuvieran pegados y hechos de varios pedazos, de los restos de la infancia, de los destinos vividos en una vida pasada (no siempre gloriosa), de sus sueños y pasiones, a cada instante se deshacen y se rehacen (...).

El sentido de esta concepción del personaje se podría buscar por oposición al naturalismo. El personaje naturalista busca la profundidad psicológica, su carácter redondo y a menudo cerrado en una unidad. El tipo de personaje por el que apostó Kantor, por el contrario, carece de profundidad psicológica, exhibe un carácter plano y se muestra abierto, sin unidad y en continuo proceso de elaboración. De este modo podría deducirse que viola las leyes del naturalismo y presenta un modelo distinto de personaje.

La esquematización externa del personaje supone la reducción de su forma a una cantidad mínima de rasgos. En el comienzo de *El retorno de Ulises* el protagonista aparecía de espaldas al público, inclinado, envuelto en su ropa y confundido junto a otros objetos⁷³, como “*una masa deforme, irregular*” difícil de identificar (Kantor, 1984: 20). Esta reducción del personaje al estado de un bulto o silueta pretendía provocar un efecto basado en la abstracción y la sugerencia y no en la figuratividad y la ilustración. Como decía el autor en las notas de los ensayos de la obra: “*La silueta de un hombre que cae, vista desde lejos, produce una impresión más fuerte que un rostro retorcido de dolor*” (Kantor, 1984: 16). Y en algún escrito sobre su pintura entendió este procedimiento como una nueva visión del hombre alejada de la vida y cercana a la muerte en deuda con las teorías de Craig y del arte Informal (Kantor, 1991c: 50). Tal vez pretendiera lo mismo con sus embalajes, a los que se dedicará un subapartado más adelante. En el *happening* titulado *Gran Embalaje*, por ejemplo, la misma esquematización y abstracción de la figura humana debía ser percibida por el espectador:

En el rincón, sobre el taburete, se dibuja una forma envuelta herméticamente, inmóvil. Vagamente se dibujan algunos volúmenes, como los de un cuerpo humano, salientes, inmóviles (Kantor, 1984: 150).

La desindividualización del personaje consiste en la igualación de unos personajes con otros, ya sea mediante la similitud de caracteres entre personajes, la duplicación de

⁷³ Véase la imagen 57 incluida en el apéndice V.

los mismos en una misma obra o la atribución de una misma apariencia a distintos de ellos a través del vestuario o el maquillaje. Robert Abirached (1994: 175), en relación con el simbolismo, entiende la desindividualización como la eliminación de las huellas de lo real en el personaje. Y, efectivamente, es fácil aceptar la interpretación de este tipo de muñequización como una violación de los principios del naturalismo.

La similitud entre los personajes de Kantor se puede ejemplificar con casos ya apuntados cuando se abordaron las cuestiones relativas a sus personajes. En sus obras resulta frecuente que varios personajes cumplan la misma función, por lo que nivelan y equiparan sus caracteres en relación de igualdad. Así podría reconocerse en el Lacayo-Factótum-Enterrador, la Niñera y el Alcahuete de *En la pequeña mansión*, que coaccionaban la interpretación de los demás actores, o en el niño de seis años y Wit Stwosz en *¡Que revienten los artistas!*, que se encargaban de ordenar el universo dramático sobre la escena.

La duplicación de personajes en Cricot 2, no ya a nivel funcional sino también en cuanto a su apariencia, resultó una constante que generó un juego de dobles, una confusión de identidades y una lucha entre la ficción y la realidad para descubrir quién era el modelo y quién era la copia. En relación con el cuerpo artificial ya se indicaron algunos ejemplos en los que un personaje interpretado por un actor real era doblado por una efigie que representaba su estado en una dimensión diferente. Ese fue el caso, por ejemplo, del maniquí en la bañera en *La gallina acuática*, las figuras de cera que representaban la infancia de los viejos en *La clase muerta*, el cura vestido de negro en *Wielopole, Wielopole* o el propio Kantor en *No volveré jamás*. Entonces los personajes reales resultan desindividualizados por su relación con un personaje artificial y la muñequización surge por la identificación y el intercambio de cualidades entre unos y otros.

Pero los personajes reales también fueron duplicados por otros reales. Para ello, la compañía contó con el recurso natural de los hermanos gemelos Janicki. A menudo interpretaron el mismo papel siendo uno el doble del otro y caracterizándose de idéntica manera. Por ejemplo, en *Hermosos y macacos* y en *¿Dónde están las nieves de antaño?* aparecieron como dos obispos vestidos de rojo, en *La clase muerta* como el viejo del doble y su doble intentando burlar las acciones de la limpiadora-muerte, en *Wielopole, Wielopole* como los dos tíos de Kantor buscándose continuamente o en *¡Que revienten los artistas!* como el autor vivo y su estado anterior a la muerte que, a su vez,

representaban distintos estados temporales del propio Kantor y del niño de seis años (Kantor, 1986b: 56), cuestionándose su propia identidad y realidad.

La atribución de una idéntica apariencia a distintos personajes se realiza principalmente mediante el maquillaje y el vestuario. El maquillaje en el teatro de Tadeusz Kantor suele empalidecer los rostros de los actores aproximándolos al isocefalismo, recordando tanto la estética circense como la apariencia de un muerto e igualando a todos los personajes en la condición de actores de circo o de muertos. El vestuario es el signo de mayor expansión cuantitativa y el que se percibe de manera más inmediata en el personaje (Fischer-Lichte, 1999: 173). Cuando es compartido por varios personajes se podría hablar de uniforme. Cumpliendo esta condición integra a los distintos actores en una misma unidad y disimula sus cuerpos naturales (Dieter, 1989: 40), por lo que resultan desindividualizados y desnaturalizados. Kantor ya reparó en la predilección que sintió el constructivismo por el uniforme con la intención de armonizar al personaje con el espacio e igualarlo con el público (Kantor, 2010b: 264) y en los escritos de *Wielopole*, *Wielopole* lo definió como “*atávico e imperativo deseo humano de la muerte que nivela todas las clases sociales con terrible poder*” que separa “*de las suaves y complejas relaciones culturales, sociales, de familia...*” (Kantor, 1981b: 26). Los ejemplos concretos de uniformes se ofrecerán en el subapartado dedicado a la apariencia por suponer un tratamiento especial del vestuario que afecta a la corporalidad externa del personaje.

Pero Kantor no recurrió a la desindividualización sólo como técnica de construcción y caracterización de los personajes. También recurrió a ella como técnica actoral. En las grabaciones de sus ensayos se pueden encontrar diversas escenas donde los actores realizaban acciones de manera conjunta y colectiva sin poderse diferenciar unos de otros o eran integrados en espacios donde se confundían unos con otros y degradaban su individualidad. Dichas técnicas pasaron luego a algunas de sus obras. Por ejemplo, el armario, *En la pequeña mansión*, cumplió la función de desindividualizar a los actores y convertirlos en una sola forma:

Los actores, oprimidos en el espacio estrecho y absurdo de un armario, amontonados, mezclados con objetos muertos (bolsas, una masa de bolsas) con su individualidad y su dignidad degradadas, cuelgan inertes como vestiduras; identificándose con la masa pesada de las bolsas (Kantor, 1984: 44).

Para Franco Quadri (1986: 30) se trataba de un recurso propiamente informal por el que se pretendía descomponer las formas singulares y personales del actor. Martínez Liceranzu (1992: 76) relaciona el resultado de esta técnica sobre el actor con el maniquí por carecer igualmente de individualidad y de personalidad. Más tarde, Kantor, reutilizaría el armario con la misma finalidad en *Wielopole, Wielopole*, donde además servía a la familia de entrada a escena. En el mismo sentido una jaula servía de palacio a la princesa en *Hermosos y macacos* y de lugar de exhibición a los soldados alemanes en *Mañana será mi cumpleaños* (Zajaczkowski, 2008: 1:10:23-1:10:32).

La desindividualización como técnica de ensayo actoral puede que reforzara el trabajo en equipo. Es posible que el actor estrechara lazos con sus compañeros y subordinara sus deseos individuales a la totalidad del espectáculo al ver neutralizada su singularidad y su personalidad. Al mismo tiempo, mediante estos procedimientos se vería obligado a practicar un distanciamiento respecto a su personaje obteniendo un sistema de interpretación físico, externo y corporal frente al defendido por las poéticas naturalistas.

Tal vez los distintos modelos que Kantor propuso a sus actores a lo largo de su evolución estuvieran bastante relacionados con estos planteamientos. Tanto el juglar o artista de feria como el maniquí, el soldado y el prisionero cuentan con un denominador común que no se ha indicado anteriormente. Cada uno de ellos tiende a la igualdad respecto a los demás miembros de su especie, resultan significativamente parecidos y las diferencias entre unos y otros se reducen notablemente. Por tanto, puede que impusieran al actor la desindividualización necesaria para realizar una interpretación diferente a la naturalista. En los escritos que acompañaron la creación de *Wielopole, Wielopole*, por ejemplo, expresó su interés por el ejército y la figura del soldado. Además de reparar en la identificación y el extrañamiento que generan en el espectador, su artificialidad mecánica, su cercanía a la muerte o su rigor geométrico, hizo explícita la desindividualización que representan:

Ejército. Masa. Uno no puede estar demasiado seguro si es mecánico o si está vivo, hecho de cientos de cabezas iguales, de cientos de piernas iguales, de cientos de brazos iguales. En filas, en líneas, diagonalmente ordenadas cabezas, piernas, manos, brazos, botas, botones, ojos, narices, bocas, rifles. Movimientos llevados a cabo de forma idéntica, por cientos de individuos idénticos, por cientos de órganos integrados en esta monstruosa y rigurosa geometría (Kantor, 1981b: 25).

La tipificación se refiere a la repetición del carácter y de los atributos de un personaje en diferentes obras de modo que responden al mismo patrón. Atendiendo a las funciones que cumplen en el teatro de Kantor se pueden distinguir algunos tipos en su teatro. Cuando se abordó la cuestión del personaje ya se apuntó la existencia de aquellos que se encargan de coaccionar la interpretación de otros personajes, como el Lacayo-Factótum-Enterrador, la Niñera y el Alcahuete de *En la pequeña mansión*, el dúo de Guardarropas-Payasos lúgubres en *Hermosos y macacos* o los dos tristes verdugos en *El Loco y la monja* (Kantor, 2010b: 202), y los que, a modo de pseudo-demiurgos, parecen ordenar el universo dramático y dictar el desarrollo de las piezas, como las limpiadoras de *La clase muerta* o *No volveré jamás*, la viuda del fotógrafo en *Wielopole, Wielopole* o el niño de seis años o Wit Stwosz en *¡Que revienten los artistas!*.

La concepción tipificadora de los personajes se refleja además en el nombre que reciben en las acotaciones del texto dramático. Desde el expresionismo, con el excepcional antecedente de Kleist, fueron abstraídos mediante un nombre genérico y común, en lugar de propio, que los despersonalizaba, los reducía a un sentido funcional y los convertía en tipos (Bobes-Naves, 2001: 483). A partir de los años 50, con el teatro del absurdo, se retomó la tradición de estereotipar a los personajes designándolos mediante una inicial, el nombre de su sexo, profesión o condición familiar privándolos de pasado y de porvenir (Abirached, 1994: 381). Y Kantor participó de la misma concepción y costumbre. Así puede comprobarse en las partituras de sus obras, donde abundan los personajes que reciben nombres del estilo de “limpiadora”, “bedel” (Kantor, 2010a: 23), “viuda”, “recluta” (Kantor, 2010a: 237), “madre” o “tramposo” (Kantor, 1986b: 56)

6.2.3. Automatismo

Por automatismo se entiende la ejecución de una acción sin voluntad. Se relaciona directamente con el primer tipo de muñequización propuesto y con los tópicos del *theatrum mundi* y del mundo como teatro de marionetas, que niegan la capacidad de actuar de manera voluntaria en el ser humano, a los que concreta en la exterioridad del personaje. Por tanto, se podría definir como un mecanismo de muñequización corporal que se percibe a través del ritmo mecánico y artificial en la pronunciación del texto o en la ejecución de un gesto o movimiento. Considerando que es realizado por un actor

humano, este cobra una artificialidad que lo aproxima al muñeco. En relación con la tipología establecida para el muñeco en función dramática se podría hablar de una muñequización automatizada por dar la sensación de que responden a un mecanismo artificial.

El automatismo siempre formó parte del sistema de interpretación de Tadeusz Kantor. En las notas a *Balladyna* ya declaraba: “no hay que temer la monotonía y el automatismo de la representación, en tanto que oposición a la expresión y a la espontaneidad” (Kantor, 1984: 18). Bergson definió el automatismo como el movimiento carente de vida (Martínez, 1992: 356). Y en la cita ofrecida de Kantor se puede entender la finalidad del recurso en el mismo sentido: parece buscar un distanciamiento que aleje al personaje de los modelos vivos, lo desnaturalice y lo integre en la artificialidad de la escena. Se podría considerar uno de los pilares de la “no interpretación”, que ofrece un modelo distinto al naturalista, pero el autor lo concibió mucho antes de formular sus teorías al respecto. En los ensayos sobre el Teatro Cero siguió apostando por la “utilización de una monotonía molesta y de inercia” y por una “repetición automática” (Kantor, 1984: 117). En el manifiesto del *Teatro Informal* reconoció seguir manteniendo el automatismo (Kantor, 2010b: 45). Y en la partitura de *La clase muerta* anotaba sobre los personajes:

toman algún papel de alguna obra, aunque no parecen otorgarle especial importancia, lo hacen como automáticamente, a partir de un hábito universalmente observado, tenemos incluso la impresión, como si con ostentación no lo reconociesen, como si sólo repitiesen las frases y las acciones de otros, lanzándolas con facilidad y sin escrúpulos (Kantor, 2010a: 31).

Consecuentemente, los ejemplos que se pueden aportar al respecto son muy numerosos. Los personajes de *El loco y la monja* fueron descritos como “trágicos autómatas” (Kantor, 1984: 99, 102, 126) por su modo de repetir las palabras. Sobre las letanías recitadas en *La clase muerta* se anotó expresamente que su tono era “mecanizado” (Kantor, 2010a: 57). Y en la partitura de *Wielopole, Wielopole* incidía tanto en el modo automático en que debía realizarse la repetición de palabras entre los hermanos Janicki (Kantor, 2010a: 280).

Los personajes de Kantor realizan gestos mecánicos por los que se asemejaban al autómata. En las escenas del gran brindis de *La clase muerta*, donde los personajes se

levantaban sobre los bancos y se volvían a sentar repetidas veces al ritmo del vals François, con una perfecta sincronización y un movimiento entrecortado, evocaba la sensación de responder a los engranajes de un mecanismo oculto. En la partitura señalaba que les impulsaba “*la inercia*” (Kantor, 2010a: 64) y que se realizaba “*de forma mecánica y algo artificial*” (Kantor, 2010a: 143). Por el movimiento entrecortado y en vertical que realizaban, como si tirasen desde arriba de unos hilos imaginarios enganchados a su cuerpo, se podría hablar de una muñequización marionetizada.

La misma impresión de que los personajes son dirigidos por un mecanismo artificial programado y susceptible de fallar se puede apreciar en el movimiento. En *La clase muerta*, por ejemplo, el constante paso de la acción a la inacción y viceversa en la carrera del viejo sordo se describía “*como si el mecanismo hubiese dejado de funcionar. Pausa. El mecanismo empieza a funcionar de nuevo. Los resortes funcionan*” (Kantor, 2010a: 228). Cuando el viejo pedófilo y el viejo del wc representaban la muerte de Patakulo el viejo y Patakulo el joven, respectivamente, se declaraba explícitamente que era “*necesario mantener la precisión y automatismo de los movimientos que imitan los efectos del mecanismo del reloj*” (Kantor, 2010a: 230). Y numerosas escenas protagonizadas por soldados en *Mañana será mi cumpleaños* parecían responder a impulsos mecánicos preprogramados. Uno de ellos deceleraba su gesto y deformaba su voz progresivamente como si su mecanismo se apagara y se desgastara (Zajaczkowski, 2008: 0:27:07-0:27:12) y otro exhibía una variedad de tres posturas diferentes que repetía sin cesar como si constituyeran un repertorio limitado: levantaba un puño solemne mientras apoyaba la otra mano en su pecho (Zajaczkowski, 2008: 1:09:33-1:09:41), cruzaba los brazos tras la espalda e inclinaba ligeramente el torso hacia atrás (Zajaczkowski, 2008: 1:10:06-1:10:09) o levantaba el puño hacia el frente y llevaba el brazo contrario hacia atrás (Zajaczkowski, 2008: 1:10:23-1:10:32). La muñequización de este personaje era reforzada por el hecho de encontrarse sobre un púlpito que movía otro personaje como si fuera la peana de una escultura o el soporte de un autómatas.

Los movimientos automáticos también fueron una constante en su teatro. A menudo se pueden reconocer en las comparaciones que hizo el autor en las descripciones de sus espectáculos. Así, por ejemplo, en *Balladyna*, el coro de personajes del que ya se ha hablado parecía “*dirigido desde dentro (...) como una caja de resonancia*” (Kantor, 2010b: 32). Unas veces fueron incluidos en determinadas acciones cotidianas deliberadamente seleccionadas. Los personajes que continuamente transportaban fardos,

cajas, cofres y muebles en *Cricotaje* (Kantor, 1984: 144) o el hombre que ponía clavos en las cajas en *Gran embalaje* (Kantor, 1984: 150) podrían ilustrar estas situaciones.

Otras veces se debieron a una especie de imitación por la que un personaje imitaba repentinamente la acción de otro. Este peculiar modo de automatismo se puede apreciar en la partitura de *En la pequeña mansión* versionada durante el Teatro Imposible, donde los personajes comenzaban a desvestirse automáticamente al ver que uno comenzaba a hacerlo (Kantor, 1984: 195) o en el montaje de *Wielopole, Wielopole*, donde Marian comenzaba a desfilarse de la misma manera que un soldado que portaba una cruz (Zajęczkowski, 1984: 0:23:37-0:24:05).

Y en la mayoría de las ocasiones se puede apreciar en la particular manera de caminar de los personajes que se traduce a una rigidez corporal, un entrecortado y ligero balanceo de los torsos hacia delante y hacia detrás y un exagerado levantamiento de piernas sin doblar las articulaciones a un ritmo mecánico. De esta manera se puede comprobar en algunos personajes de *La gallina acuática* (Kantor, 1984: 225), en los pasos que da la viuda del fotógrafo en *Wielopole, Wielopole* (Zajęczkowski, 1984: 0:19:55-0:20:04) o en la mirada perdida y el caminar sonámbulo del viajero en *¿Que revienten los artistas!* (CDT, 1986: 0:05:56-0:06:06).

Detrás de estos últimos ejemplos puede que se encuentre el modelo del soldado puesto que los personajes que caminan de manera automática parecen imitar los pasos de un desfile militar. Aceptando esta idea podría llegarse a la conclusión de que el movimiento automático fue una de las primeras cualidades del soldado que atraparon a Kantor, ya que lo imitó con sus personajes mucho antes de proponerlo teóricamente como modelo, y que lo concibió como antonomasia del automatismo. Ya en el *happening* titulado *Gran Embalaje* incluía un desfile de soldados que levantaban las piernas al unísono y daban vueltas sin parar (Kantor, 1984: 146). Después se proyectaría en los pasos de los reclutas en *Wielopole, Wielopole*, en los paseos del mariscal con zancadas mecánicas y movimientos repetitivos de cabeza en *¿Dónde están las nieves de antaño?* (Sapija, 2006a: 20:48-21:42), en las entradas de los soldados en *¿Que revienten los artistas!* o en el militar que marchaba en el sitio con pasos completamente exagerados y mecanizados en *Mañana será mi cumpleaños* (Zajęczkowski, 2008: 0:27:43-0:27:47).

Algunas obras contienen momentos especialmente reseñables por hacer confluir e interactuar distintos signos con los que se obtiene una intensa muñequización automatizada. En *La clase muerta* la limpiadora-muerte parece diseñada de acuerdo con

las cualidades de un autómeta. Kantor indicaba sobre ella en una entrevista: “*Su cara es perfectamente impersonal, sus movimientos tienen una seguridad y exactitud propias de una máquina de funciones repetitivas*” (Kantor: 1984, 263). En la partitura anotaba sobre sus acciones: “*debe haber seguridad y apática indiferencia. Estas acciones las ejecuta cientos de veces. Las conoce de memoria. Sabe cómo suceden. Las ejecuta mecánicamente y con precisión*” (Kantor, 2010a: 96). Y en el montaje su apariencia de autómeta se reforzaba con el signo auditivo de las bolas de madera chocando entre sí en el interior de la cuna mecánica. Cuando perseguía a los personajes movía de un lado a otro su fregona-guadaña y avanzaba en el espacio al ritmo mecánico y monótono del tableteo que generaban las bolas como si fueran los engranajes de su mecanismo interior. De esta manera, el gesto, el movimiento y el sonido se integraban como si se tratara de un único artefacto mecánico⁷⁴.

Otro momento similar se corresponde con el final de la obra, en el que la muerte de Patakulo el viejo y Patakulo el joven, el canto del himno austríaco por parte del bedel, la muerte del soldado con el estandarte, la transformación de la limpiadora-muerte en propietaria de burdel, las réplicas de la mujer de la cuna mecánica y el juego del resto de personajes con las esquelas, a modo de cartas, se repite en el espectáculo hasta seis veces con determinados momentos de inmovilidad absoluta. De esta manera genera la sensación de tratarse de un retablo mecánico donde las figuras están obligadas a repetir una serie limitada de acciones. Como se anuncia en la partitura: “*Teatro de los autómetas continúa (...) presos para siempre en sí mismos*” (CDT, 1983: II,34:43-II, 37:08; Kantor, 2010a: 234).

A partir de *¡Que revienten los artistas!* se aprecia el mismo resultado pero utilizando un sistema de signos más, como es el espacio y el decorado. En esta obra, tanto el niño de 6 años (CDT, 1986: 0:18:00-0:18:25) como los soldados (CDT, 1986: 0:32:52-0:33:24) caminaban lentamente y de espaldas hasta salir de escena por la puerta doble del fondo. Igualmente se aprecia con diversos personajes y en distintos momentos de *No voleré jamás* (CDT, 1989: 0:54:11-0:54:33; 1:16:55-1:17:14; 1:19:50-1:20:18), de *Dulce Noche* (Champannois, 1990: 0:14:12) y *Mañana será mi cumpleaños* (Zajaczkowski, 2008: 0:28:41-0:28:46), obra donde en lugar de realizarse la salida por una puerta se realiza por un marco pictórico. El resultado de todos estos casos es la evocación de un autómeta de reloj que después de realizar la acción para la que está

⁷⁴ Véase el fragmento de vídeo 58 incluido en el apéndice V.

programado desaparece caminando de espaldas por la dificultad mecánica que encarna un giro.

Especialmente llamativos resultan en este sentido otros momentos, de las mismas obras, donde la imagen del autómatas de reloj es reforzada por otros elementos. En *Mañana será mi cumpleaños!* la puerta del fondo por la que salían de espaldas tanto el médico como los personajes se cerraba sola, como era típico en los autómatas de reloj a través del funcionamiento de sus engranajes. Y en *No volveré jamás* cinco puertas se distribuían por el fondo y los laterales de la escena. En algunas ocasiones se abrían todas al mismo tiempo permitiendo la entrada de los personajes que exhibían un gesto hierático y se movían de manera automática al ritmo de distintas melodías. Inmediatamente después de entrar retrocedían, a menudo desplazándose de espaldas, y salían para más tarde repetir la misma acción en otro momento de la obra. Así podría ilustrarse con la entrada y salida colectiva de los personajes de la obra (CDT, 1989: 0:10:24-0:11:00), con la entrada y salida de la figura de cera de Kantor y la novia sobre una plataforma de madera (CDT, 1989: 0:41:17-0:41:40) o con la aparición y desaparición de los soldados violinistas mientras se viste al tabernero con el manto de Odiseo (CDT, 1989: 0:52:30-0:54:35). En este caso la imagen del autómatas de reloj se reforzaba por la repetición, con la que se evocaba una acción programada para realizarse cada determinado intervalo de tiempo.

6.2.4. Repetición

La repetición es el mecanismo consistente en volver a decir o hacer lo que ya se ha dicho o hecho. Podría considerarse un tipo especial de automatismo por cuanto supone una reproducción mecánica y monótona. Pero la repetición no se refiere simplemente a la cualidad con la que se lleva a cabo determinada acción en relación, únicamente, consigo misma, sino que exige necesariamente la duplicación de algo realizado con anterioridad, con lo cual se relaciona y sin lo cual no puede existir.

A menudo se corresponde con una concepción cósmica del mundo y una visión cíclica de la naturaleza (Cornago, 2003: 135; 2005a: 115) que tanto Nietzsche bajo la denominación de “eterno retorno” como Bajtín (1987: 28-29) interpretaron en un sentido regenerador. En el teatro se corresponde con un especial uso de la categoría del tiempo cuya linealidad es sustituida por la circularidad. Constituye una parte intrínseca del juego (Cornago, 2005a: 146). Desde las teorías de la sublimidad y de lo sagrado

anuncia algo desconocido que se acerca y nunca llega (Cornago, 2003: 204, 206-207). Freud la incluyó dentro de los motivos siniestros. Y en las últimas décadas se ha convertido en un procedimiento típicamente posdramático, del que también participa Kantor (Cornago, 2005a: 323).

Dentro del marco de la posmodernidad parece tener una serie de consecuencias directas tanto en la percepción de la obra como en el personaje. Retomando y reordenando algunas ideas de Óscar Cornago se pueden arrojar algunas luces al respecto. La repetición en la posmodernidad es una categoría estética por la que algo presentado como real se vuelve a presentar por segunda vez, y por tanto a representar, subrayando su carácter simulado, ficticio y artístico (Cornago, 2005a: 144). Diluye las estructuras temporales lineales, por las que existe un pasado, un presente y un futuro, y en su lugar impone un único momento, el del aquí y ahora, que neutraliza el significado percibido en primera instancia (Cornago, 2005a: 146-147) y vacía de semanticidad al objeto (Cornago, 2005a: 142). El instante que hace surgir abre los sentidos del receptor, quien pasa a buscar las diferencias mínimas entre la secuencia o el elemento repetido y el original (Cornago, 2001: 62), se recrea en el exceso de significante o materialidad frente a las convenciones lógicas, verbales, psicológicas y naturalistas (Cornago, 2005a: 150) y multiplica las posibilidades semánticas (Cornago, 2005: 193).

Respecto a las consecuencias de la repetición en el personaje, las teorías de lo performativo la interpretan junto a la lentitud como un proceso de desemantización y deconstrucción del personaje (Fischer-Lichte, 2011: 175). En este sentido, Cornago (2005a: 149) interpreta a los personajes de Kantor como seres venidos de un pasado que no aciertan a recordar y que sin embargo no hacen más que repetir. Pero el tipo de desemantización y deconstrucción que el personaje padece a causa de la repetición y que más interesa en el presente estudio no es el que se realiza a nivel temporal o existencial sino a nivel psicológico y corporal. Bergson entendió que la repetición es el producto de algo mecánico que funciona detrás de lo viviente (Martínez, 1992: 356). Y Mariel Arreche (2009: 377) señalaba que la repetición convertía el gesto y el movimiento de los personajes de Kantor en una realidad mecánica y en un juego. Por tanto podría entenderse que la repetición, por ser una operación propia de lo inerte, despsicologiza al personaje y lo convierte en un cuerpo artificial. En concreto podría hablarse de una muñequización automatizada por emular la actividad típica de los títeres mecánicos.

Las reflexiones sobre la repetición ocuparon un lugar destacado en los trabajos teóricos de Kantor desde la época del Teatro Cero. Entonces le atribuyó la finalidad de crear un estado psíquico alejado de la ilusión naturalista (Kantor: 1984, 117), como siguió manteniendo durante el Teatro Imposible al definirlo como medio para la adquisición de una existencia artística autónoma e independiente (Kantor, 1971b: 23), y exaltó su poder catártico:

La realidad de una actividad automática es una repetición invariable. Esta invariabilidad, después de cierto tiempo, llama a la fascinación; después de un tiempo más largo al éxtasis y la locura (Kantor, 1984: 125).

Más tarde, en el ensayo de 1976 titulado *El trabajo de arte y el proceso*, incluyó la repetición como una de las partes intrínsecas de lo procesual (Kantor, 1993: 127).

Pero donde más desarrolló la teoría al respecto fue en los escritos que acompañaron la creación de *Wielopole, Wielopole*. En ellos definió la repetición como “*aspecto metafísico de la ilusión*” o “*corazón del arte*” que transporta a unas coordenadas espaciotemporales diferentes a las ordinarias, del mismo modo que se realiza en el mundo de la infancia (Kantor, 1981b: 20). De esta manera, al carácter antinaturalista y procesual de la repetición le añadió la capacidad de actualizar la ficción. Y ahondó más en su esencia integrándola coherentemente en los pilares de su poética. Por la capacidad que tiene de mostrar una verdad más profunda que la aparente la vinculó con las prácticas rituales (Kantor, 1981b: 20), como ya hizo el expresionismo. Afirmando que “*la repetición le quita a la realidad su significación vital*” (Kantor, 1981b: 21) y calificándola de “*sombrío proceder*” (Kantor, 2010a: 241) la asoció con la muerte (Kantor, 2010a: 247), por lo que podría identificarse con el mecanismo propuesto por Moholy-Nagy para integrar lo humano en lo no humano, como puede ser la naturaleza del personaje en el espacio escénico (Sánchez, 1999: 194). En relación con la memoria y su teoría de los negativos consideró que se trataba del ritmo propio del recuerdo cuyos efectos son la eliminación de causas, efectos y significados (Kantor, 1981b: 23; 1993: 158; 2010a: 247), el retrato del personaje como en un negativo fotográfico (Kantor, 1981b: 22; 1993: 142; 2010b: 210) y la sustitución del tiempo de calendario por otro encogido (Kantor, 1993: 159; 2010a: 290); es decir, la sustitución del tiempo lineal por el circular. Después, en una entrevista que le realizaron Alonso de Santos y Monleón (1981: 41) sobre *Wielopole, Wielopole*, reparó en la capacidad que tiene la repetición de

transformar lo cotidiano en objeto de atención. En las *Lecciones milanesas* confirmó algunas de estas apreciaciones: identificó la forma abstracta del círculo con la repetición (Kantor, 2010b: 217), lo que podría relacionarse directamente con determinado uso de la dimensión temporal e insitió en que las acciones repetidas

se confirman y definen aún con mayor fuerza. La repetición nos obliga a reflexionar, a hacer una interpretación dramática de lo que vemos (...) nos hace pensar en lo infinito, en nuestra vida frente a lo infinito, en el acercamiento de algo, en el paso del tiempo y en la desaparición... (Kantor, 2010b: 223).

En los escritos de *¡Que revienten los artistas!* reparó en la morosidad y lentitud que aporta la repetición en el desarrollo de la pieza (Kantor, 1986a: 42) y la calificó de “circense” (Kantor, 1986b: 61).

La crítica ha intentado ampliar las reflexiones de Kantor sobre la repetición en su teatro desde diferentes ópticas. Por ejemplo, para Alonso de Santos (1981: 31-32), se trata de una repetición sin sentido que pretende denunciar la condición humana y facilita la toma de conciencia. La segunda parte de esta interpretación parece bastante adecuada puesto que la muñequización que implica podría interpretarse como una crítica a las falsas apariencias del teatro naturalista y el arte figurativo. Sin embargo, la primera parte parece entrar en contradicción con los presupuestos expresionistas y las declaraciones del autor: reproducir el ritmo del recuerdo, captar la atención o facilitar la percepción de lo profundo son algunas de las intenciones que impiden la ausencia de sentido. Para Skiba-Lickel (1991: 32, 52) la repetición es un principio artístico en *Wielopole, Wielopole* y se corresponde con la técnica de la pesadilla. Y Pérez Coterillo, recordando las teorías de Craig corroboradas parcialmente por Kantor sobre el origen del actor, apunta a que es un recurso basado en la imitación de los dioses por parte del ser humano (Pérez, 1981a: 118). Podría interpretarse, por tanto, como un recurso capaz de obtener la autonomía de una pieza teatral. Ya que los dioses viven su historia de manera cíclica, los seres humanos reproducen los deseos y aventuras de los dioses y el teatro es repetición de la vida, el teatro se repite a sí mismo para cobrar una absoluta independencia respecto a otros campos: repitiéndose a sí mismo se libera de cualquier vínculo o referencia a su exterior y sólo remite su propio interior.

Los textos de Kantor sobre *Wielopole, Wielopole* continúan la teoría de la repetición ofreciendo una tipología de la misma con la denominación de “variantes”:

La más profunda es como un eco. Existe lo mismo que aquí, pero inmaterial. Una cierta conciencia repentina de que el tiempo pasa y de la muerte. Otra variación: La del aprendizaje (memorizando). Precisamente la memoria transfiere la realidad del pasado, que continuamente muere. Otra variación más: si se comprimiera el tiempo tendríamos una repetición que sería perfecta (...) no nos podría proteger de la vista simultánea de la eternidad o del vacío. O, preferiblemente, de la muerte (...) Todavía otra variación (no la última): la repetición mímica (...) Es la mejor arma contra la seudoseriedad (Kantor, 1981b: 20-21).

La primera variante de repetición puede interpretarse como la reiteración de palabras; la segunda, de grupos de palabras que configuran lecciones o enseñanzas y que, junto a la anterior, reside en el recuerdo; la tercera, de acciones pasadas en el presente, por lo que genera una simultaneidad de planos temporales donde cobra sentido la repetición de personajes o la aparición de la efigie representando el pasado de un personaje vivo en el presente, como ya proponían las vanguardias históricas; y la última, de gestos faciales, por lo que afectaría a la mímica del personaje. Aunque indica que el tipo de variante señalada en posición final no es el último, no enumera más tipos y deben ser completados con otros textos y con la observación de sus obras.

En las notas de dirección de *Wielopole, Wielopole* añadió un tipo especial denominado “vuelta”. La definió como “*repetición reiterada de dos actividades del mismo género ejecutadas al mismo tiempo aunque en orden distinto*” (Kantor, 2010a: 290); es decir, como la realización paralela de una misma acción por parte de dos personajes, aunque de manera inversa. La tipología podría completarse con la repetición de cada uno de los elementos y signos dramáticos puesto que todos ellos son susceptibles de repetirse, especialmente acciones, gestos, movimientos, personajes, sonidos y partes estructurales que componen las obras.

A pesar de no existir teoría del autor respecto a la repetición hasta el Teatro Cero, su práctica fue mucho anterior a aquel momento. Es posible que la repetición de palabras, a la que concibió como primera variante, fuera la empleada con mayor antigüedad. Por ejemplo, el coro de personajes de *Balladyna* se dedicaba a repetir las trivialidades de los diálogos (Kantor, 2010b: 32). Los servidores de *El loco y la monja* repetían las réplicas de los protagonistas con diferentes cadencias y entonaciones (Kantor, 1984: 97-99). Una mujer que hablaba por teléfono en *Cricotaje* decía una vez detrás de otra que cosía y descosía la casa de un modo monótono y automático mientras el resto de personajes le

hacía eco de manera lírica y sugestiva (Kantor, 1984: 143). Y el viejo del wc en *La clase muerta* repetía incansablemente cuentas como si en su pasado hubiera sido un tendero (Kantor, 2010a: 26).

La repetición de lecciones y grupos de palabras que configuran enseñanzas memorísticas fueron tardías. No se pueden apreciar hasta la última obra mencionada, *La clase muerta*, donde el repetidor-repartidor de esquelas recitaba compulsivamente lecciones de gramática (Kantor, 2010a: 27, 80), todos los personajes repetían en alto el alfabeto (CDT, 1983: I,09:17-I,09:49; I,10:48-I,11:40; Kantor, 2010a: 60-62), declinaban al unísono ciertas palabras hasta transformarlas “*en un quejido, en una oración, en un plañidero lamento, en una triste queja (...)*” (CDT, 1983: I,47:50-I,48:22; Kantor, 2010a: 139) o repasaban lecciones de historia “*enajenadamente repetidas, cada vez más alto, elevándose hasta el grito y así cada vez más vacías*” (CDT, 1983: I,16:28-I,17:18; Kantor, 2010a: 73); es decir, con la finalidad de neutralizar su significado lógico y racional y presentarlas en su propia materialidad sonora (Kantor, 2010a: 74). Al respecto, no habría que perder de vista la deuda, sobre todo, con “El jubilado”, de Bruno Schulz.

La repetición de gestos y movimientos quizá sea el tipo que más se aprecie en las obras de Kantor y uno de los que aparece con mayor antigüedad después de la repetición de palabras. Desde sus comienzos artísticos Kantor demostró sentir predilección por las acciones cotidianas que consisten en la reiteración sistemática de un gesto o movimiento mínimo. Así, los servidores de *El loco y la monja* traían y colocaban sillas constantemente (Kantor, 1984: 96), un hombre volcaba carbón metódica e inertemente sobre una muchacha (Kantor, 1984: 140), una mujer telefoneaba sin descanso (Kantor, 1984: 142), un personaje trataba continuamente de tomar la palabra (Kantor, 1984: 143) y otros traían y llevaban mecánicamente muebles en *Cricotaje* (Kantor, 1984: 144), un hombre cerraba cajas con clavos de idéntica manera en *Gran Embalaje* (Kantor, 1984: 149-150), el bedel de *La clase muerta* señalaba compulsivamente a la humillada vieja de la cuna mecánica (CDT, 1983: II, 27:03-II, 28: 16) como más tarde señalaría un soldado al cura crucificado, incluso en la misma coordenada espacial, en *Wielopole, Wielopole* (Zajaczkowski, 1984: 1:14:18-1:14:25), diversos personajes medían los objetos y cuerpos del escenario con un metro en *¿Dónde están las nieves de antaño?* (Sapija, 2006a: 3:49-4:05), *Wielopole, Wielopole* (Zajaczkowski, 1984: 1:21:16-1:21:40) o *No volveré jamás* (CDT, 1989: 0:02:42-0:03:16), los personajes hacían una cadena humana para conducir el agua vertiéndola de

un cubo a otro y los hermanos Janicki leían los titulares de los periódicos en alto en *¿Dónde están las nieves de antaño?* (Sapija, 2006a: 15:02-16:38), los enterradores transportaban arena en sus palas de un lugar a otro en *¿Dónde están las nieves de antaño?* y en *Wielopole, Wielopole* (Kantor, 2010a: 317; Zajączkowski, 1984: 1:26:46-1.26:50), distintos personajes realizaban la repetitiva acción de limpiar y fregar en *La clase muerta* (Kantor: 1983: I,32:36-I,33:33), *Wielopole, Wielopole* (Kantor, 2010a: 258; Zajączkowski, 1984: 0:17:34-0:18:12, 0:40:38-0:40:46, 1:08:48-1:09:33), *No volveré jamás*, *Dulce noche* (Champannois, 1990: 0:12:30-0:12:55) o *Mañana será mi cumpleaños* (Zajączkowski, 2008: 0:38:27-0:38:34-0:54:42-0:55:50) y los hermanos Janicki se despedían agitando sus pañuelos en *¡Que revienten los artistas!* (CDT, 1986: 0:24:32-0:25:10).

Aparte de estas acciones que implican la repetición por su propia naturaleza se pueden reconocer otros gestos y movimientos en los personajes de Kantor que son repetidos sin otra razón aparente más que por el planteamiento general de la dramaturgia de Kantor. En concreto se corresponderían con la tercera variante propuesta por el autor puesto que evocan la circularidad o la contracción del tiempo. Ese es el caso de la repetición automática de la llamada del tío Olek al tío Stasio (Kantor, 2010a: 280) o el canto del rabino a ritmo de cabaret en *Wielopole, Wielopole* (Zajączkowski, 1984: 1:15:27-1:15:48, 1:16:09-1:16:29, 1:16:48-1:17:11), de la acción de un personaje que consiste en levantarse el sombrero con las dos manos y ladear la cabeza hacia los lados reiteradamente en *¡Que revienten los artistas!* (CDT, 1986: 0:24:32-0:25:10), de las entradas de la novia, con aspecto sonámbulo, y sus expulsiones por haberse adelantado a su turno en *Una lección muy corta* (Jacquie Bablet, 1988: 0:17:34-0:18:26, 0:20:30-0:21:16) o del alejamiento de la novia, también con paso sonámbulo, parándose cada cierta distancia y girándose hacia Kantor, en *No volveré jamás* (CDT, 1989:1:08:20-1:08:53).

Dentro de esta clase de gestos y movimientos repetidos se pueden reconocer algunos que violan las leyes lógicas de la naturaleza con mayor radicalidad. No sólo suponen la circularidad del tiempo sino que además diluyen las fronteras entre la vida y la muerte y relativizan la existencia de las categorías temporales de pasado y presente, como ya antes había aparecido en las obras de Witkiewicz. En *Hermosos y macacos* el suicida-prestidigitador se suicidaba cada cinco minutos sin causarse daño aparente (Kantor, 2010b: 115). Del mismo modo, el rabino de *La clase muerta* moría repetidas veces (Kantor, 2010a: 325; Zajączkowski, 1984: 1.15:49-1:15:52, 1:16:30-1:16:37, 1:17:12-

1:17:19), como al final de la pieza morían hasta seis veces Patakulo el viejo, Patakulo el joven (CDT, 1983: II, 34:43- II, 34:49; II:35:08-II,35:10, II, 35: 30-II, 35:32; II,35:52-II, 35:54; II, 36:23-II, 36:24; II, 36:44-II, 36:46) y el soldado con el estandarte (CDT, 1983: II, 34:58-II, 35:07, II, 35:20-II, 35:29; II,35:40-II, 35:51; II, 36:02-II,36:06; II, 36:32-II,36:43; II,36:54-II, 36:57). En *¡Que revienten los artistas!*, los hermanos Janicki se reincorporaban en la cama después de morir cada vez que el resto de personajes se quitaba el sombrero en gesto de despedida (CDT, 1986: 0:16:24-0:16:41, 0:38:45-0:39:05) y los soldados caían al suelo como si muriesen para después levantarse y llegar hasta el caballo del general Piłsudski repetidas veces (CDT, 1986: 0:31:37-0:32:51). En *No volveré jamás* los personajes morían ametrallados hasta tres veces seguidas por el arco de Ulises, en el que se superponía el sonido y el efecto de la máquina fotográfica de *Wielopole, Wielopole* (CDT, 1989: 1:03:47-1:04:13). Y en *Mañana será mi cumpleaños*, un personaje se disparaba repetidas veces en la cabeza recordando al suicida de *Hermosos y macacos* (CDT, 1986: 1:08:46-1:09:58).

En otras ocasiones, la repetición de gestos y movimientos que se podría incluir en la tercera variante propuesta por Kantor permitía el juego y la duda entre la identidad de los personajes. En este sentido, en *Wielopole, Wielopole* los hermanos Janicki se turnaban para cruzar la escena de derecha a izquierda varias veces. Por su idéntica apariencia y su desplazamiento espacial en las mismas coordenadas, aunque uno lo hiciera con paso *clownesco* y otro con paso militar (Zajączkowski, 1984: 0:33:09-0:33:12, 0:34:28-0:34:30), subrayaban su condición de dobles. En *No volveré jamás* el tabernero transformado en Ulises mata a un pretendiente con un garrote (CDT, 1989: 0:57:24-0:57:36) con la misma mímica y el mismo gesto que después emplea la exploradora para matar al viajero eterno (CDT, 1989: 0:59:16-0:59:23) por lo que se establece una identificación de identidades entre Ulises y la exploradora por una parte y por otra entre el pretendiente y el viajero eterno. Y en *Mañana será mi cumpleaños* los hermanos Janicki se perseguían a través de los marcos pictóricos con movimientos mecánicos y automáticos mientras se preguntaban por su identidad (Zajączkowski, 2008: 0:23:17-0:25:32).

La repetición de personajes a través de la duplicación de un actor por un cuerpo artificial o a través de una idéntica caracterización compartida por varios actores también podría relacionarse con la tercera variante establecida. Igual que en el resto de casos, cada personaje encargado de doblar a otro se podría interpretar como su estado en una dimensión temporal diferente. Al coincidir sobre la escena los dos personajes, se

podría deducir la simultaneidad temporal por la que se produce la repetición. Así se plantea explícitamente en *La Clase muerta*, donde cada personaje interpretado por un actor real es doblado por una figura de cera que representa su infancia, o en *¡Que revienten los artistas!*, donde uno de los hermanos Janicki es el autor de la obra y el otro representa su estado moribundo, lo que equivale a representar simultáneamente el pasado y el presente o el presente y el futuro.

La cuarta variante de repetición de la que habló Kantor se refería a la mímica. Son muy numerosos los ejemplos en los que los personajes de sus obras repetían uno o varios gestos faciales que definían al personaje. Son un claro ejemplo de muñequización por cuanto reducen la expresividad del personaje, muestran su rostro con una serie de rasgos fijos e inmovilizan su mímica como si se trataran de un cuerpo artificial. Uno de los casos más llamativos de repetición mímica se puede encontrar en *La clase muerta*, donde los personajes tuercen sus gestos reiteradamente en diversas muecas que, en palabras de Kantor, cuestionan la naturalidad del personaje, se ajustan elásticamente a las circunstancias y reflejan el afán académico por mantener las apariencias (CDT, 1983: I,21:19-I,21:34; Kantor, 2010a: 86-87).

La “vuelta”, o repetición de una misma acción de manera simultánea pero en sentido inverso por parte de dos personajes, se produce explícitamente en *Wielopole, Wielopole* cuando el tío Olek se viste al mismo tiempo que Tel tío Karol se desviste (Kantor, 2010a: 290-291; Zajaczkowski, 1984: 0:43:26-0:44:27, 0:45:05-0:45:33, 0:46:28-0:46:34,0:48:11-0:48:26,0:49:00-0:49:33) o cuando Adaś esconde una cruz que encuentra y vuelve a esconder Helka para que después la vuelva a encontrar y esconder Adaś sucesivamente (Kantor, 2010a: 298-299). El mismo género de repetición podría analizarse en *No volveré jamás*, donde el cura y el rabino danzan en sentidos diferentes y se cruzan como en el reflejo de dos espejos (CDT, 1989: 0:37:24-0:38:14). Pero antes de que Kantor reflexionara y escribiera acerca de este tipo especial de repetición, ya se podía encontrar en sus obras anteriores. Así puede reconocerse en la escena de *La clase muerta* donde el viejo del doble y su doble le limpian los oídos al viejo sordo con un cordel a modo de *gag* circense. Cada uno de ellos, a un lado distinto del viejo sordo, sujeta el cordel que le atraviesa los oídos por dentro de la cabeza. Cuando uno tira hacia su lado, la parte del cordel del otro encoge y viceversa. La acción duplicada, paralela e inversa les convierte de esta manera en autómatas absolutamente sincronizados (CDT, 1983: II, 34:14-II, 34:42; Kantor, 2010a: 227-228). En este sentido, Brunella Eruli (1980b: 55) compara al viejo sordo con una marioneta que pende de un hilo que se

prolonga desde su oreja. Del mismo modo, los hermanos Janicki se turnan para ocultarse mientras el otro permanece a la vista ya sea ante el profesor (CDT, 1983: I,07:44-I,09:16; Kantor, 2010a: 54-57) o la limpiadora-muerte (CDT, 1983: II,12:56-II,15:49; Kantor, 2010a: 164-167).

Para terminar este trazado sobre la repetición cabría añadir que unos tipos de repetición se combinan con otros al mismo tiempo que las repeticiones que recaen sobre un personaje se combina con las repeticiones que recaen sobre otros. De la suma de estas repeticiones en todas sus modalidades posibles resulta una estructura general en las obras que parece construirse sobre el concepto de repetición. El tiempo parece contraerse en un solo instante que se reitera sin avanzar progresivamente, los personajes se muestran capturados en un instante eterno de su vida donde el tiempo transcurre de manera circular y el espectador se siente frente a una función de autómatas donde el inventario de acciones está cerrado y se repite una vez tras otra. Este hecho ha dado lugar, entre otras, a la lírica comparación del espacio escénico con la boca de Caribdis, que continuamente absorbe, vomita y reabsorbe (Antonioli, 2011: 73). Las repeticiones estructurales más llamativas en el desarrollo de *La clase muerta*, por ejemplo, son las vueltas que los personajes dan alrededor de los pupitres (CDT, 1983: I,04:07-I,05:47; I,37:29-I,38:54; II,04:55-II,06:33;II,27:17-II,28:16; Kantor, 2010a: 48), el gran brindis que realizan una y otra vez, reforzándose con la reiteración sonora del *Vals François* (CDT, 1983: I,11:41-I,13:16; I,49:19-II,00:29; Kantor, 2010a: 62-64) o, como ya se apuntó anteriormente acerca del automatismo, el final de la pieza donde llegan a repetirse hasta seis veces las mismas acciones de los personajes (CDT, 1983: II, 34:43-II, 37:08; Kantor, 2010a: 234).

6.2.5. En torno al texto dicho

El texto dicho por los personajes incluye dos sistemas de signos acústicos: la palabra y el tono. Por palabra se entiende todo signo lingüístico emitido real y efectivamente por el personaje. Por tono, todo aquel signo paralingüístico como lo entiende Fischer-Lichte (1999: 54): desde los que acompañan al lingüístico, como la voz, la entonación, la intensidad, el timbre, el ritmo o la modulación, hasta los que son independientes de la palabra, como puede resultar la música producida por un personaje al cantar o los diferentes tipos de sonidos vocales sin valor icónico emitidos por el ser humano. En cada dimensión del texto dicho se pueden señalar varios mecanismos de muñequización

que, en el teatro de Kantor, artificializan al personaje por alejarlo de los modelos naturales.

Las dos primeras variantes de repetición teorizadas por Kantor, que se refieren a la repetición de palabras y de grupos de palabras respectivamente, se integran en el discurso pronunciado y se corresponden con la palabra. Su realización, como se desprende de los ejemplos ofrecidos anteriormente, dotan al personaje de una circularidad obsesiva propia del muñeco mecánico. Por tanto, a través de la repetición de palabras o grupos de palabras se podría hablar, una vez más, de una muñequización automatizada.

En *No volveré jamás* se utiliza un recurso de muñequización excepcional que recae en la palabra proferida por el personaje. Una voz grabada es amplificada en la escena mientras el tabernero vestido con el manto de Ulises mueve la boca. La simultaneidad de los dos hechos provoca que la voz sea identificada con la del personaje. En cambio, el tono grave de la voz y la evidente discordancia entre la voz y el personaje sugieren tratarse de una voz de ultratumba (CDT, 1989: 0:55:53-0:56:05). Esta especie de *play-back* macabro y ostentosamente artificial se podría relacionar con las teorías de “la no interpretación” y del “actor dybbuk”. Como la primera de ellas, implica una deliberada artificialidad en la interpretación del actor. Como la segunda de ellas, podría equivaler a la posesión del tabernero por parte de Ulises, quien hablaría a través de su cuerpo. Y en ambos casos supone la utilización del cuerpo como soporte para la emisión de un mensaje procedente de medios tecnológicos, como es el caso de un muñeco capaz de emitir palabras grabadas electrónicamente.

Respecto al tono empleado por los personajes el mecanismo de muñequización más constante y perceptible en el teatro de Tadeusz Kantor es la pronunciación artificial, ya sea por su exageración, su monotonía o su automatismo. Seguramente se trate de un legado de Maria Jarema, puesto que ella fue quien propuso su empleo desde *La sepia* (Skiba-Lickel, 1991: 34), que a su vez provendría de las prácticas rituales y su absorción por las vanguardias, como ya se planteó, por ejemplo, en el expresionismo o la producción tanto de Jarry como de Meyerhold. Desde el manifiesto de *Cricot 2*, que estableció los principios dramáticos de la compañía, Kantor propuso “la pronunciación artificial y afectada” como rasgo distintivo de su actividad teatral (Kantor, 1984: 30). En *El loco y la monja*, por la aplicación de la “no interpretación” y la reducción a cero de los elementos dramáticos (Kantor, 2010b: 70-71), el personaje de Burdygiel emitía palabras sin encadenamiento y enunciaba frases rápidamente de cualquier manera, como

si proviniesen del más allá (Kantor, 1984: 93). En *La gallina acuática* se jugaba con diferentes ritmos, entonaciones o estructuras sintácticas y la pronunciación se asemejaba a la de un sueño sonámbulo (Kobiałka, 1993c: 296, 298). Y en *La clase muerta*, por terminar la ejemplificación con una obra representativa del ciclo de la muerte entre otras que se podrían haber ofrecido al respecto, se siguió insistiendo en el automatismo de la pronunciación (Kantor, 2010a: 31), la euforia y el *pathos* artificiales o la incompreensión de las palabras por parte del propio personaje que las decía (Kantor, 2010a: 110, 114). En todos estos casos, la antinaturalidad en la dicción y los diálogos podrían recordar a los pronunciados por un muñeco mecánico, incapaz de sentir lo que dice por muy perfeccionado que esté.

Pero el recurso de muñequización más radical y más alejado del naturalismo, sin duda, recae no sobre las palabras o el tono de estas mismas, sino en los sonidos que emiten los personajes y que no dependen de manera alguna de las palabras. Podrían entenderse como la transformación de la palabra en un sonido puro que sustituye el valor semántico, lógico y verbal por otro asemántico, sensorial y musical que se percibe por su materialidad. De hecho, parece que Kantor empleó la palabra en su teatro para deformarla progresivamente, vaciarla de significado racional y atentar contra su predominio y utilidad sobre la escena. Desde el Teatro Informal apostó por los sonidos inarticulados, los murmullos, los susurros, los gemidos, los sollozos, los gritos, los fonemas o las estructuras asintácticas como formas del discurso (Kantor, 1993: 57-58). En *El loco y la monja* Walpurg descomponía su discurso verbal en forma de gemido y sonidos inarticulados que se estiraban (Kantor, 1984: 95). En *Gran Embalaje* el guía reemplazaba sus palabras por un balbuceo (Kantor, 1984: 147) y la mujer que planchaba periódicos deletreaba y pronunciaba notas de solfeo (Kantor, 1984: 148-149). Y en *La clase muerta* los alumnos recurrían a este mismo lenguaje, con el nombre de “*borrones fonéticos*” (Kantor, 2010a: 84-85) y “*discurso-balbuceo*” (Kantor, 2010a: 147) que se repite numerosas veces “*para llegar a las fronteras de la abstracción*” (Kantor, 2010a: 148).

La transformación del lenguaje verbal en su propia materialidad o en sonidos inarticulados se puede apreciar claramente como mecanismo de muñequización que va más allá de la simple artificialización y que le dota al personaje de las cualidades de un muñeco en los personajes de Helena, la madre de Kantor, y Marian, el padre, durante la escena de su boda en *Wielopole, Wielopole*. En la partitura Kantor anotó que ella aceptaba el casamiento “*con voz de madera, como un títere*” (Kantor, 2010a: 267). Y

en el registro del espectáculo se puede ver cómo Marian se comunica a través de un castañeteo de dientes al abrir y cerrar la boca que recuerda al sonido de unas mandíbulas artificiales (Zajączkowski, 1984: 0:26:39-0:26:42), a lo que el cura le debe ayudar en ocasiones (Zajączkowski, 1984: 0:27:49-0:27:52). Las notas de Kantor revelan que pensaba en títeres cuando intensificaba el tono sobre la palabra. Los sonidos que emitía Marian recordaban inevitablemente a los que pueden proferir los muñecos de mandíbulas articuladas. Y el hecho de que sus mandíbulas naturales sean movidas por el cura podrían establecer una analogía entre este y un ventrílocuo y entre Marian y el muñeco de ventriloquia.

6.2.6. *El maquillaje*

La apariencia, que junto a la expresión crea la caracterización del personaje, es constituida por los signos del maquillaje, el peinado y el vestuario. Dentro de estas tres categorías se pueden percibir ciertos mecanismos de muñequización permanentes que artificializan, exageran o trazan los rasgos del personaje asimilándolo al muñeco. Y junto a ellos se pueden encontrar otros mecanismos de idéntico carácter que, aun siendo temporales y sin pertenecer al maquillaje, el peinado o el vestuario, afectan del mismo modo a la apariencia del personaje por su estrecho contacto con el cuerpo del actor, su visualidad y su inmediatez perceptiva.

El maquillaje afecta directamente a la expresión mímica, puesto que acentúa los rasgos faciales y aumenta las posibilidades de su movimiento. Además, se relaciona estrechamente con el vestuario y la máscara cuando su espesor, materialidad y transformabilidad se dan en un alto grado. En este sentido, Tadeusz Kowzan (1992: 176) ya hablaba del “maquillaje máscara” que se produce por una inmovilización del rostro o el uso de una máscara de goma. Y Fischer-Lichte (1999: 154), bajo la categoría de “máscara” engloba tanto el maquillaje como la máscara fija, o máscara propiamente dicha, por entender que las dos formas consituyen los signos de la cara. En el presente apartado se ha incluido el “maquillaje máscara” de Kowzan, entendido como el maquillaje que se aproxima a la máscara sin llegar a serla. Sin embargo, se ha desechado la máscara de goma de la que habla el mismo teórico y la máscara fija de la que habla Fischer-Lichte en relación con la apariencia del personaje puesto que tienen mayor grado de independencia real respecto al cuerpo del actor y pueden ser entendidas como formas que por su intensa plasticidad y artificialidad se aproximan más a la efigie,

de la que suponen una representación parcial o fragmentaria. Es decir, el maquillaje propiamente dicho se ha entendido como signo posible de muñequización que se sitúa en el segundo estadio de la escala gradual propuesta por permitir aún el reconocimiento del rostro natural del actor, mientras que la máscara propiamente dicha se ha entendido como un tipo concreto de efigie que se sitúa entre el segundo y el tercer estadio establecidos por unir un rostro artificial con un cuerpo natural sin llegar a sustituirlo completamente.

Desde el manifiesto de Cricot 2 en 1955 Kantor incluyó el “*maquillaje exagerado*” en calidad de principio teatral de la compañía (Kantor, 1984: 30). Con él pretendió sustituir la naturalidad del teatro realista por la artificialidad y siempre estuvo presente en las obras de su compañía. En esta decisión, como en tantas otras, tomó el modelo del circo y la barraca de feria. Por eso el primer maquillaje que se puede apreciar en sus obras durante la fase de fundación, como *La sepia* y *El circo*, y en consonancia con la noción de *commedia dell'arte in abstracto*, respondía a una estética circense: los rostros de los actores eran cubiertos de una capa de pintura blanca que se conjugaba con formas geométricas de distintos colores adaptadas a las facciones naturales del actor⁷⁵.

Este maquillaje circense derivó hacia otro mortuorio en la evolución de la compañía que Skiba-Lickel (1991: 48) compara con la máscara de la muerte. En un primer momento, como muestran las imágenes de algunas versiones de *La clase muerta*, a la claridad y plasticidad circense se superpusieron matices fúnebres y siniestros dando lugar a un maquillaje híbrido entre lo circense y lo mortuorio. Por ejemplo, la mujer de la ventana exhibió un maquillaje blanco en su rostro que en lugar de ser brillante, como en el circo más convencional, cobró un tono mate y ceniciento y sus labios, en lugar de estar pintados de colores cálidos y alegres, se presentaron de color negro (Bosio y Garrone, 1980: 39:25). En el rostro de la limpiadora-muerte, además de sustituir el blanco de la base por un mate ceniciento, se pintaron de negro tanto los labios como las cejas y, sobre el párpado inferior, las pestañas⁷⁶. Y en *Mañana será mi cumpleaños* se volvió a retomar este maquillaje híbrido como se puede comprobar en el rostro del padre interpretado por uno de los hermanos Janicki. Por un lado tenía la base blanquecina y fijaba la mímica de sus cejas al repasarlas en negro y levantar sus extremos interiores como es propio en el *clown*, apariencia que se reforzaba con el

⁷⁵ Véase la imagen 59 incluida en el apéndice V.

⁷⁶ Véase la imagen 60 incluida en el apéndice V.

bombín que cubría su cabeza. Por otro lado, el color negro de sus cejas, el gesto de tristeza y el atuendo negro evocaba lo fúnebre (Zajaczkowski, 2008: 0:10:35), como en los arlequines románticos.

En *La clase muerta* se puede reconocer la convivencia de este maquillaje híbrido, entre lo circense y lo fúnebre, con uno exclusivamente fúnebre. Así puede comprobarse en el maquillaje ceniciento, el coloreado negro de los labios y el sombreado de las barbillas en los hermanos Janicki (Bosio y Garrone, 1980: 35:10-35:15). Pero a partir de *Wielopole*, *Wielopole* pasó a predominar el fúnebre sin apenas convivir con el circense o sus formas. Este es el caso del aspecto cadavérico que el maquillaje le confiere a la novia en *Wielopole*, *Wielopole* (Zajaczkowski, 1984: 0:26:02, 0:26:27). En *¡Que revienten los artistas!*, Kantor escribió sobre los personajes: “*muertos, fantasmagóricos, mandonos, con una mueca de dolor, con las caras de cera y las cuencas de los ojos vacías*” (Kantor, 1986b: 58), efecto que quizá consiguiera con el maquillaje que empalidecía los rostros de determinados personajes y sombreaba las cuencas de sus ojos⁷⁷. En *No volveré jamás* se puede rastrear igualmente en el eterno viajero (CDT, 1989: 0:21:38) o el personaje del judío (CDT, 1989: 0:20:48). Y en *Mañana será mi cumpleaños*, en los personajes de Kantor (Zajaczkowski, 2008: 0:04:37), el judío (Zajaczkowski, 2008: 0:47:42) o el médico (Zajaczkowski, 2008: 1:00:33).

Cuando el maquillaje se presenta en el rostro del personaje a través de una gruesa capa uniforme del color de su vestuario se logra un efecto especialmente llamativo. Entonces pasa de ser un maquillaje muñequizador entendido en su sentido más general, por suponer una simple artificialización de su apariencia, a ser un maquillaje que iguala al personaje con un muñeco en su sentido más concreto, puesto que intensifica su plasticidad, simula que está hecho del mismo material que su cuerpo con el que parece constituir una única pieza y evoca el mundo artificial de los retablos de títeres, como ya se hizo desde el Simbolismo y el Expresionismo. Ese es el caso del maquillaje de Marian, caracterizado con un maquillaje de color verde desgastado igual que el de su uniforme militar (Zajaczkowski, 1984: 0:28:14, 0:36:20), y del tío Stasio en *Wielopole*, *Wielopole*⁷⁸ o el de los soldados de *¡Que revienten los artistas!*, a quienes se describe en la partitura como “*soldaditos de plomo con uniformes de plata*” (Kantor, 1986b: 59) y

⁷⁷ Véase la imagen 61 incluida en el apéndice V.

⁷⁸ Véase la imagen 62 incluida en el apéndice V.

cuyo maquillaje de tono plateado les iguala con su atuendo. En el caso del tío Stasio la apariencia muñequizadora se refuerza con los signos del gesto, del movimiento y del espacio, ya que toca un violín moviendo circular y mecánicamente una manivela sin moverse del lugar y tanto su maquillaje como su vestuario se equiparan con el color amadeado del fondo del escenario (Zajaczkowski, 1984: 1:25:20-1:25:27, 0:28:42-0:29:02), y en el caso de los soldados plateados con los signos del gesto y del movimiento, ya que mueven sus piernas y se desplazan por el espacio con pasos rígidos (CDT, 1986: 0:19:00-0:20:00), como si se trataran, todos ellos, de autómatas.

6.2.7. El peinado

El peinado, como se viene entendiendo desde Kowzan, incluye no sólo el cabello o tocado, sino también todo tipo de vello facial como barbas o bigotes (Kowzan, 1992: 177; Fischer-Lichte, 1999: 161). Sin duda es el signo sobre el que menos mecanismos de muñequización pueden recaer. Aun así, en el teatro de Kantor son varios los que se pueden señalar.

Las fotografías conservadas del montaje de *La sepia* muestran la caracterización de un personaje con una estructura rectangular y rematada con una especie de ondulaciones en la parte superior por cuyo centro el actor asomaba su rostro. Oscilaba entre el vestuario, por su artificialidad y su superposición al cuerpo del actor, y el peinado, por rodear su rostro natural. Se trataba de una construcción plástica de influencia cubo-futurista y constructivista que cosificaba al personaje logrando su muñequización y que quizá se pudiera identificar con su peinado. Al mismo tiempo, una tela con sus correspondientes pliegues se encontraba sujeta en la estructura a la altura de la barbilla del actor. Parecía sugerir artificialmente la presencia de una barba natural⁷⁹. Si Kantor empleó pelo natural para la construcción de sus figuras de cera, irradiando la mezcla entre lo muerto y lo vivo, en la caracterización de sus actores naturales procedió a la inversa sustituyendo su pelo natural por otro artificial para seguir manteniendo la misma tensión entre lo orgánico y lo inorgánico.

Y en *La clase muerta* el viejo del wc usó dos postizos: una gran peluca de color blanco y una pequeña y delgada barba dorada. Ambos postizos contribuyeron a la muñequización del personaje por su ostentosa artificialidad. Pero entre los dos es posible que la peluca aproximara con mayor intensidad al personaje hasta la condición

⁷⁹ Véase la imagen 63 incluida en el apéndice V.

concreta de muñeco. No sólo destacó por su vistosidad y su contraste con el color negro de la escena general y del resto de personajes, del mismo modo que el edredón blanco sacado por el mismo personaje para crear la mancha discordante de un cuadro abstracto (CDT, 1983: I,16:28-I,17:18; Kantor, 2010a: 75). Huizinga (1968: 263-264) opina que la peluca es un elemento barroco por su estética que aísla el rostro natural como el marco de un cuadro aísla su contenido. Por tanto, en este sentido, se podría entender que la peluca del viejo del wc también enmarca el rostro natural del actor transfiriéndole su plasticidad, su artificialidad y su carácter ficticio por lo que podría llevar esa cabellera, a modo de muñeco, igual que cualquier otra.

6.2.8. *El vestuario*

El vestuario se trata para Fischer-Lichte (1999: 173) del sistema de signos con mayor expansión cuantitativa por percibirse mejor y de manera más inmediata que el resto de sistemas. Sus unidades se forman por el material, el color y la forma y puede contar con funciones no sólo de protección, adorno o vergüenza sino también prácticas y simbólicas (Fischer-Lichte, 1999: 177).

Kantor reveló su planteamiento acerca del vestuario, recordando las experiencias de los ballets rusos o de Schlemmer, desde el manifiesto de la fundación de Cricot 2:

El traje se hace forma móvil y liberada, ya no es un accesorio convencional y ridículo, posee su propia ‘anatomía’ y su simbolismo. En relación al organismo vivo que es el actor, el traje adquiere nuevas funciones al ser resonador y trampa, red y amplificador, a veces traba y freno, tal vez verdugo o víctima, al existir junto al actor como objeto de su malabarismo (Kantor, 1984: 31).

En estas palabras se pueden apreciar tres grandes aspectos respecto a la vestimenta del actor. En primer lugar y frente a su uso convencional como signo accesorio, secundario y figurativo, defendió su igualación jerárquica al resto de elementos dramáticos. En segundo lugar, hizo que poseyera una importante carga simbólica más allá de la simple ilustración. Dicho simbolismo se puede apreciar de manera evidente en los casos en los que su cromatismo irradiaba determinados significados. Por ejemplo, en *¿Dónde están las nieves de antaño?* no parece casual que el personaje que se asociaba a la muerte vistiera de negro, los obispos de rojo y el resto de personajes de blanco. En tercer lugar, el atuendo adquirió cierto protagonismo al cumplir varias funciones. Entre

ellas, en la cita expuesta se deduce la de ampliar y al mismo tiempo dificultar la interpretación del actor. En este sentido se podría interpretar como un recurso para lograr la “no interpretación” que más tarde teorizaría el autor.

El tipo especial de vestuario empleado por Kantor con mayor antigüedad se puede reconocer en *La sepia*. En la obra literaria de Witkiewicz en la que se inspiró ya reparó en que los personajes portaban “*un disfraz de mascarada*” cuya falsedad se reconocía fácil e inmediatamente (Kantor, 1984: 39). Quizá inspirados por el propio texto, contando con los diseños de Maria Jarema y superponiendo la estética de la *commedia dell’arte* llegaron a la utilización de unos trajes deliberadamente artificiales⁸⁰. Su forma geométrica y abstracta cosificaba y transformaba a los actores en cuerpos plásticos que entraban en coherencia con la artificialidad del medio teatral, pero sin llegar a alcanzar el grado de otros autores anteriores como Schlemmer. Por esta razón Kantor comparó a los actores que los llevaban con maniquíes (Skiba-Lickel, 1991: 33) y se podría entender el traje geométrico como un recurso de muñequización. Además, el color y los estampados, como muestran los lunares negros sobre el fondo blanco, remitían inevitablemente a la estética de la *commedia dell’arte*. Como en esta práctica teatral, la indumentaria era percibida por encima de la corporalidad natural del actor y se identificaba con algunas clases de personajes muy concretos por lo que contribuía directamente a su tipificación, que es el segundo tipo de muñequización propuesto en el presente estudio.

El color y algunos materiales empleados para el diseño de otros elementos del vestuario, como se hizo desde el futurismo, contribuyeron a la artificialización del mismo por escapar de las características más cotidianas de la ropa. Así, por ejemplo, en *Hermosos y macacos* (Martínez, 1992: 102) aparecía un cardenal con una mitra de hojalata, en *¡Que revienten los artistas!* un conjunto de soldados fue completamente caracterizado de color plata⁸¹ y en *¿Dónde están las nieves de antaño?* los trajes fueron diseñados en papel plastificado⁸². En ambos casos la muñequización surgía por fingir un material de indumentaria imposible de servir como indumentaria natural para los personajes. Por extensión, transferían su artificialidad al cuerpo del actor. En los dos primeros casos, incluso, resultaba bastante fácil la asociación con muñecos de plomo.

⁸⁰ Véanse las imágenes 24 y 63 incluidas en el apéndice V.

⁸¹ Véase la imagen 64 incluida en el apéndice V.

⁸² Véase la imagen 65 incluida en el apéndice V.

En el último, con muñecos de papel que evocaban tanto una plasticidad pictórica como los valores simbólicos del lienzo en blanco, la nieve o el paso del tiempo.

A partir de *La clase muerta* el vestuario predominante fue el uniforme. Por él se entiende no sólo el traje cuyas características se adscriben a determinado contexto o profesión sino también todo aquel que sea compartido por un número representativo de personajes. Y en los personajes de Kantor, fuera cual fuera su realización concreta, contó con la particularidad de presentarse desgastado y envejecido.

Por ejemplo, los sombreros hongos que emplearon los personajes de Kantor desde *La gallina acuática* se podrían interpretar como parte de un uniforme circense. En *¿Dónde están las nieves de antaño?* los personajes exhibieron un uniforme blanco de papel plastificado que los emparentaba con un embalaje (Sapija, 2006a: 13:52-13:55) y en un momento el personaje que se transformaba en muerte caminaba de la mano de otro más joven que él pero caracterizado de la misma manera (Sapija, 2006a: 7:33-7:40). En *La clase muerta* las figuras de cera vestían con uniforme escolar de fiesta de color negro (Kantor, 2010a: 49) y los viejos con vestidos negros y ataúdicos empleados para la espera de los funerales (Kantor, 2010a: 50). Los soldados de *Wielopole*, *Wielopole* vestían un uniforme soviético (Pérez, 1981a: 121), o austríaco según el propio autor (Maslinska, 1993: 40), y los de *¡Que revienten los artistas!* portaron el uniforme típico de la época del general Piłsudski (Kantor, 1985: 173).

Las consecuencias del uniforme sobre el personaje consisten en dotarles de la misma apariencia, desindividualizarlos y transformarlos en personajes tipo. De este modo, el uniforme contribuye a la materialización del segundo tipo de muñequización propuesto que consiste en esquematizar, desindividualizar y tipificar al personaje. Especialmente llamativo es el vestuario de los soldados en *¡Que revienten los artistas!*, que se repitió en *No volveré jamás*. Su color plateado, unido al movimiento repetitivo que realizaban los personajes al unísono, les confería la apariencia de soldaditos de plomo que actuaban automáticamente.

6.2.9. El embalaje

Todos los mecanismos de muñequización vistos hasta ahora en relación con el maquillaje el peinado y el vestuario afectan a la apariencia del personaje entendida como el diseño de una figura con signos permanentes. Pero junto a ellos existen otros mecanismos que, igual que ellos, dependen del contacto con el cuerpo del actor y

afectan a su percepción visual, y que, a diferencia de ellos, atentan contra la integridad del personaje, en lugar de construir su figura la desdibujan y se pueden dividir en permanentes o temporales según afecten constantemente a su apariencia o sólo en determinados momentos. Dentro de los mecanismos permanentes se encuentra el embalaje o el travestismo. Dentro de los mecanismos temporales se halla la repetición de personajes, su almacenamiento o su fragmentación.

Comúnmente, el embalaje es el envoltorio con el que se cubre un objeto con la intención de protegerlo o preservarlo. Sobre todo durante la fase del Teatro Happening, para Kantor se convirtió en un género artístico independiente y transferible a otras manifestaciones, como la pintura o el teatro, difícil de reducir a una fórmula por su polivalencia semántica (Kantor, 1984: 61). Aun así, se puede ofrecer un acercamiento tomando en consideración la teoría del autor y sus experiencias.

El manifiesto *Embalajes*, de 1962, y los textos que lo acompañaron y ampliaron durante la misma época son las fuentes principales donde vertió sus reflexiones al respecto. En ellas definió el embalaje como un procedimiento y una función ligada al objeto (Kantor, 1984: 68) que presenta el contenido a través de su negación (Kantor, 1984: 69). Asimismo indagó en su finalidad reparando en que permite la emoción del presentimiento y el gusto por lo desconocido (Kantor, 1984: 64) al sugerir su interior e impedir su percepción directa y evidente. En *Lecciones milanesas* añadió que consistía en “*barruntar la naturaleza del objeto*” (Kantor, 2010b: 225).

Kobińska (1993c: 294) remata estas primeras ideas entendiendo que se trata de un proceso de redescubrimiento de los atributos de un objeto tomado de la realidad. Marcos Rosenzvaig (1995: 40; 2008: 59-60) niega su relación con el *ready-made* y añade la función de descifrar “*los sistemas de significación que operaban en una sociedad*”. Pero Kantor practicó el embalaje mucho antes de teorizar sobre él, nunca lo abandonó a lo largo de su carrera artística y su complejidad conceptual merece una explicación mayor.

El valor que Kantor encontró en el embalaje parece deberse principalmente a tres razones. En primer lugar, lo interpretó como símbolo de la autonomía artística por permitir la conservación, el aislamiento y la huida del tiempo (Kantor, 1984: 64, 69). En segundo lugar, vio en él las propiedades y las acciones típicas de las prácticas rituales. Para él, la producción de un embalaje implica una repetición, un simbolismo (Kantor, 1984: 74; 1993: 26) y una potencialidad metafísica, por la búsqueda de contenidos más allá de lo físicamente perceptible, que se corresponden con los rasgos de un ritual

(Kantor, 1984: 61). Al mismo tiempo, su manipulación genera el plegado, el anudado o el pegado, acciones que participan de una tradición infantil, mágica y sacra (Kantor, 1984: 64). En tercer lugar, participa de la categoría de rango inferior. Por su propia naturaleza, prosaica y utilitaria, está subordinado al contenido. Una vez desprendido de su contenido se convierte en *“miserable vestigio de un esplendor desvanecido”* (Kantor, 1984: 62) condenado *“al ridículo, al desprecio, al olvido, a la abyección...”* y al espacio intermedio *“entre la eternidad y el basurero”* (Kantor, 1984: 63) que, desde el nivel más bajo es capaz de elevarse y de generar poeticidad hasta la revelación (Kantor, 1984: 68).

Los embalajes más cotidianos adoptan la forma del sobre, de la caja, del paquete, del envoltorio o del estuche de venta y suelen construirse en papel, cartón o plástico. Aparte de estos tipos, entre muchos otros que se podrían ofrecer y que podrían recibir el calificativo de “comunes”, Kantor puso en práctica otros más específicos a los que bautizó con distintos nombres. Cuando los aplicó a la corporalidad de una persona empleó la expresión “embalaje humano” (Kantor, 1984: 73). Cuando la ropa envolvía literalmente a un actor hasta hacer desaparecer sus formas naturales, como si ejerciera la función de un embalaje, utilizó la denominación de “vestuario embalaje” (Kantor, 1984: 71). A la acción inversa, consistente en destruir la ropa de un personaje para revelar el contenido o cuerpo al que recubría, se refirió como “desembalaje” (Kantor, 1984: 72). Al paraguas lo concibió como un “embalaje metafórico específico” (Kantor, 1984: 74-75). Y para referirse a la construcción de 1966 formada por una enorme mochila sobre una vieja rueda de bicicleta recurrió al nombre de “embalaje viajero” (Kantor, 1984: 74).

El empleo artístico del embalaje cuenta con una historia que se podría remontar hasta el siglo XVI. El propio Kantor, en 1962 y después de llevar cierto tiempo practicando el género, señaló su relación con el grabado del rinoceronte realizado por Durero en 1515. El autor polaco consideró su piel una auténtica obra de arte por componerse de arabescos y materia destinada a la eternidad (Kantor, 1991a: 140-141). Y en el ensayo *Encuentro con el rinoceronte de Durero* hizo explícitas las características comunes entre la piel del rinoceronte y el embalaje:

Con dificultad puedo descubrir en ellos las partes móviles, probatorias de las funciones vitales. Se encuentran ocultas en el interior, allí donde se unen las enormes

masas deformes. De hecho, se podría inaugurar una nueva parcela de la ciencia del vestuario: la del traje natural (Sagarra, 2010: 27).

También cabe la posibilidad de relacionar los mismos principios de autonomía y neutralización del contenido y de las formas humanas con los trajes de *Las Meninas*, de Diego Velázquez, en 1656. Kantor fijó su atención en ellas desde la década de los 60. En ellas vio “*las cabezas artificiales de los muertos y cabellos humanos, cubiertas por ricos mantos verdaderos (...) y un vacío sepulcral en la mirada*” (Sagarra, 2010: 25). Desde entonces las retrataría en sus pinturas de diversas formas y las incorporaría como personajes escénicos en *Mañana será mi cumpleaños*. Algunas de las muchas variantes con las que representó pictóricamente a las Meninas reinterpretaban su traje como un embalaje, por hacer desaparecer los vestigios humanos del cuerpo del mismo modo que la piel de los rinocerontes, y lo sustituían por sacos o carteras de donde asomaba la cabeza.

Josep María de Sagarra (2010: 28-29) señala incluso una posible influencia de Witkiewicz en Kantor que se podría relacionar con su concepto de embalaje. El autor polaco del primer tercio del siglo XX, en su Teoría de la Forma Pura, formuló el principio de la permanente y progresiva “perversión artística”. La manera que tenía Kantor de tratar artística y escénicamente a los autores del pasado, sin adaptarlos, versionarlos ni actualizarlos, simplemente tratándolos de manera autónoma, impedía su perversión o corrupción. El estudioso señalado apunta, metafóricamente, que este peculiar tratamiento de otros autores era una especie de embalaje con el que se preservaba su obra.

Martínez Liceranzu (1992: 80) atribuye a Man Ray el descubrimiento del embalaje, propiamente dicho y entendido como el procedimiento consistente en ocultar el objeto artístico bajo una lona o papel para dotarle de una incógnita y un valor completamente diferente, en los años 20, si bien ya se vio que Marinetti pudo ejercer la función de antecedente. También atribuye a Christo su desarrollo en los años 60, quien practicó el género al mismo tiempo que Kantor (Caballero, 1989: 3). A partir de esta década se sucedieron muchas experiencias similares por influencia del pop-art, interesado en los productos comerciales y las manifestaciones populares, como las de Rotella o Baldacini.

Pero entre los embalajes de Kantor y las experiencias apuntadas existen notables diferencias tanto en los materiales como el concepto artístico que les condujo a su práctica. Christo empaquetaba objetos con materiales plásticos, Rotella realizaba

décollages con materiales fotográficos y Baldacini envolvía chatarra. En cambio, Kantor empleó materiales desechados por la sociedad (Kobiałka, 1993c: 291-292), rasgo que podría deberse a una influencia de Allan Kaprow, a quien conoció durante un viaje a Estados Unidos en 1965 (Rosenzvaig, 1995: 40; 2008: 60). Y si el pop-art se guiaba por una fascinación industrial que buscaba la exhibición (Izquierdo, 2013: 32), Kantor (1984: 69) desarrolló con ellos las ideas de autonomía y existencia propia.

La historia particular del embalaje en el teatro de Tadeusz Kantor resulta bastante compleja puesto que de una manera u otra siempre le acompañó en sus prácticas artísticas, sus teorías y reflexiones fueron posteriores a su práctica y aplicó diversos tipos que superpuso en el tiempo. A pesar de esta complicación, a grandes rasgos y con abundantes excepciones, se puede afirmar que el embalaje supuso en primer lugar un género independiente para Kantor que experimentó sólo con objetos. Después apareció en sus prácticas escénicas. Inmediatamente después y de manera casi simultánea se manifestó tanto en sus *happenings* como en su pintura. Y, finalmente, se teatralizó al quedar como un recurso más de sus experiencias sobre el escenario.

El tipo de embalaje más antiguo con el que experimentó fue el paraguas o “embalaje metafórico específico”. Desde 1946 coleccionó paraguas cuyo amontonamiento le permitía diseñar espacios surrealistas. Él mismo denominó al resultado “*espacio paraguoso*” (Kantor, 1984: 75) y Kobiałka (1993c: 279) lo interpretó como una exploración sobre las relaciones y tensiones entre el objeto y el espacio multidimensional, que bien podrían relacionarse con el gusto que el autor mostró también por las sillas plegables. A este valor del paraguas, Kantor añadió el de una paradoja metafórica por representar la protección y la destrucción humana: si son capaces de preservar de la lluvia, su forma recuerda al mismo tiempo a la explosión de una bomba nuclear (Mahlow, 1968: 0:43:10-0:43:28). En los diseños escenográficos que preparó para *La zapatera prodigiosa* y en *El Circo* (Kantor, 1984: 75), ambas de 1955, se pueden ver paraguas en manos de los personajes. Y a partir de 1964 comenzó a sujetarlos en telas (Kantor, 1984: 74-75), técnica con la que crearía una serie de cuadros en torno al mismo motivo.

Quizás el siguiente tipo de embalaje que practicó fuera el “embalaje común”. Como piezas de galería, en la primera mitad de los años 60 exhibió cartas, paquetes, bolsas, sacos, mochilas y otras clases de embalajes relacionados con el rango inferior y el olvido (Kantor, 1984: 67-68, 71) con sus correspondientes sellos, direcciones, precintos y cordeles (Izquierdo, 2013: 32). Ejemplos más tardíos podrían ser el enorme sobre de

tres metros expuesto en 1966, antecedente del empleado al año siguiente para el *happening* titulado *La carta* (Kantor, 1984: 70) o en la gran tira de papel blanco que simbolizaba la materia plástica y el paso del tiempo en el cricotaje *¿Dónde están las nieves de antaño?* y que terminaba descendiendo hasta el cadáver de la novia (Sapija, 2006a: 27:49-29:28).

Después, a comienzos de la misma década, aplicó el “embalaje común” al cuerpo humano obteniendo como resultado el “embalaje humano”. Es posible que primero lo aplicara en los personajes de sus obras teatrales, donde se terminarían perpetuando como un recurso más, después en sus pinturas y, finalmente, en sus *happenings*, aunque la diferencia temporal entre las manifestaciones en un género y otro fuera mínima y a menudo se superpusieran en el tiempo. De 1962 fue su primera serie de embalajes en pintura (Rosenzvaig, 1995: 111; 2008: 203). Uno de ellos, por ejemplo, sustituyó más tarde el cuerpo de la Infanta de Velázquez por el bolso de cuero de un cartero (Kantor, 1984: 70).

Tal vez el “embalaje humano” teatral con mayor antigüedad se encuentre en *La sepia*, de 1956, montaje en el que Maria Jarema propuso cubrir de vendajes a Marian Stoikowski (Skiba-Lickel, 1991: 33) para interpretar el papel de la momia del Papa Julio II (Kantor, 1984: 223). Pero Kantor no ubica el origen de este tipo especial de embalaje en esta decisión escenográfica sino en una experiencia personal del mismo año. Contaba que por aquel entonces y por momentos reparaba tan sólo en las piernas de los actores cuando se encontraban en escena, lo que recuerda inevitablemente a los dramas futuristas de Marinetti que se representaban con el telón a media altura. Relacionó este fenómeno perceptivo con el principio de ocultación que sirve para activar la adivinación. Y decidió aplicarlo en *El Circo*, de 1957, donde cubrió a los actores con una enorme bolsa negra por la que asomaban intermitentemente sus piernas y brazos. En otra obra posterior decidió cubrirlos completamente generando en el espectador la sugestión por medio de las formas y los pliegues exteriores de la bolsa (Kantor, 1984: 66, 69).

Estos primeros tanteos respecto al “embalaje humano” del personaje escénico fueron llevados antes de diseñar y aplicar el concepto de “embalaje” y Kantor no reparó en ellos hasta la década de los 60 cuando acuñó nuevos términos y nuevas teorías con los que interpretar sus experiencias anteriores. En caso de aceptar su condición plena de “embalajes humanos” ocuparían una posición cronológica intermedia entre el “embalaje

metafórico específico” y el “embalaje común” en lugar de suceder en el tiempo a este último.

El primer “embalaje humano” de un personaje teatral, propiamente dicho por realizarse cuando ya estaban disponibles los conceptos necesarios para designarlo, apareció en *En la pequeña mansión*, de 1961. En este montaje, los cuerpos de los hermanos gemelos sobre el carrito de basura aparecían cubiertos por una lona semejante a la que cubría la “máquina de enterrar” (Kantor, 1984: 47). Asimismo, las bolsas que contenía el armario y con las que se confundían los actores fueron descritas como “*embalaje que ocupa la más baja categoría en la jerarquía de los objetos*” (Kantor, 1984: 44). Su origen durante el Teatro Informal puede que se debiera a la eliminación de la realidad, a la que pertenece el cuerpo humano, a través de su ocultación y desestructuración, como si fuera un envoltorio vacío (Kantor, 2010b: 46). En las posteriores versiones de la misma obra, en 1966 y 1969 durante la fase del Teatro Happening, volvió a retomar algunos conceptos similares. Dos niños gemelos parecidos a los del carrito de la primera versión, y tal vez antecedentes en alguna medida de los viejos de *La clase muerta* por estar doblados y cantar frente a un pupitre, fueron embalados en bolsas blancas⁸³ (Kantor, 1984: 191-192, 196).

El mismo tipo de embalaje apareció también en el *happening* titulado *Gran Embalaje*, de 1966, donde una muchacha desnuda sobre unas cajas era envuelta con un rollo de tiras blancas (Kantor, 1984: 151, 157), con lo que se podría argumentar la similitud entre la momia propuesta por Jarema para *La sepia* y el “embalaje humano” de Kantor. En el mismo *happening* una gran tela blanca cubría el cuerpo de los actores dejando ver tan sólo las cabezas por la parte superior y las piernas por la parte inferior (Kantor, 1984: 154), recordando a las experiencias de Marinetti y del mismo Kantor en 1957. En 1967 embolsó a un hombre con papel higiénico, volviendo a evocar la imagen de la momia, en un café de Varsovia. En un viejo granero de Bâle lo repitió bajo el título de *Pequeña venganza a Hitler* (Kantor, 1991a: 140). Y en 1968, entre otros muchos ejemplos que se podrían ofrecer, embolsó en tiras blancas, asociándolo al ritual y de nuevo a la manera de una momia, a Maria Stangret (Kantor, 1984: 73; Mahlow, 1968: 0:10:15-0:12:48)⁸⁴.

⁸³ Véanse las fotografías registradas en los fondos de la Cricoteka con los códigos IV-010089 y V-000428.

⁸⁴ Véase la imagen 66 incluida en el apéndice V.

A partir de 1972, coincidiendo con el abandono del género del *happening*, Kantor incorporó los “embalajes humanos” a sus obras teatrales como había empezado a hacer durante el Teatro Informal. En la fecha señalada, en *Los zapateros*, tres personajes aparecían embalados con telas blancas sobre estructuras de madera⁸⁵ que tal vez se proyectarían sobre las máquinas de tortura de *¡Que revienten los artistas!* y Maria Stangret se presentaba como una mujer embalada en harapos (Kantor, 1984: 217, 223). En *Hermosos y macacos*, el suicida-prestidigitador vestía una funda blanca que, además de hacerle parecer un *clown* le hacía parecer un embalaje (Kantor, 2010b: 115) y de la primera fila del público colgaba una larga tela blanca que le hacía parecer embalado⁸⁶. En el cricotaje *Un matrimonio* los novios eran rodeados con una cuerda por otros personajes hasta dejarlos unidos (Kantor, 2010b: 270). En *No volveré jamás* la obra terminaba con el “gran Embalaje de finales del siglo XX”, donde la escenografía y los personajes quedaba cubierto por telas negras a excepción de la novia, una cruz, Kantor y un espejo orientado al público simbolizando las nuevas teorías del autor (CDT, 1989: 1:16:09)⁸⁷. En el cricotaje *Dulce Noche* los personajes comenzaban la obra ocultos bajo telas blancas (Champannois, 1990: 0:05:34) y algunas negras (Champannois, 1990: 0:04:01) de las que iban surgiendo al cobrar vida. El niño Jesús fue representado mediante un embalaje. Y el personaje encargado de traerlo era envuelto en papel higiénico, como Kantor ya había hecho varias veces antes (Champannois, 1990: 0:18:37-0:20:50). Su similitud con la momia, en esta ocasión, se ve reforzada por el momento en el que otros personajes le guardan en una caja de madera. Esta especie de ataúd recuerda a un sarcófago y la apariencia del personaje a una momia (Champannois, 1990: 0:30:21). Y en *Mañana será mi cumpleaños*, del mismo modo que al cominezo de la obra anterior, varios cuerpos aparecían embalados con telas de color beige sobre el suelo de los que después iban surgiendo piernas y brazos⁸⁸.

Un poco más tarde de los primeros “embalajes humanos” experimentados en los *happenings*, y sólo dentro de la época en la que Kantor se dedicó a este género, distintos materiales y pastas que recordaban a los principios del arte informal cumplieron la función del embalaje por recubrir el cuerpo humano y hacer desaparecer sus formas. Podría interpretarse como un tipo especial de “embalaje humano” en el que el embalaje

⁸⁵ Véase la fotografía registrada en los fondos de la Cricoteka con el código IV-008902.

⁸⁶ Véase la imagen 67 incluida en el apéndice V.

⁸⁷ Véase la imagen 68 incluida en el apéndice V.

⁸⁸ Véase la imagen 69 incluida en el apéndice V.

fue sustituido por una masa abstracta e informal. Por ejemplo, en *Cricotaje* se volcaba carbón sobre el cuerpo de una muchacha desnuda (Kantor, 1984: 140), el jabón llegaba a cubrir tanto los cuerpos de los actores como el espacio en el que se encontraban (Kantor, 1984: 141) y el final de la acción consistía en el embalaje de una mujer con cinta blanca (Kantor, 1984: 145). Al año siguiente, en *Gran Gran Embalaje*, se aplicaba la misma técnica del vocado de carbón sobre dos muchachas desnudas tendidas sobre sábanas blancas e inmóviles como maniqués (Kantor, 1984: 152, 157). Y en las versiones posteriores de *En la pequeña mansión*, una sustancia chorreante y pegajosa cubría a la madre difunta, que después esparcía por el espacio en el que se encontraba (Kantor, 1984: 191, 195).

A partir de 1963, la ropa del propio personaje pasó a cumplir la función de embalaje por hacer desaparecer las formas humanas de su cuerpo. Este tipo de embalaje, a diferencia del anterior, fue teorizado por Kantor, recibió la denominación de “vestuario embalaje” y se inspiró en la gente errante y los vagabundos (Kantor, 1984: 71-72). Así puede apreciarse en *El Loco y la monja* donde el personaje de Walpurg cubría su cuerpo con abrigo, mantas y lonas (Kantor, 1984: 71), el doctor Bordygiel vestía un traje compuesto de una innumerable cantidad de bolsitas, paquetes de diferentes formatos y cordeles anudados (Kantor, 1984: 71, 224)⁸⁹, otro personaje era embalado en papel corriente de envolver (Kantor, 1984: 72) y los servidores terminaban envolviendo a los personajes en un “*embalaje trágico*” consistente en una enorme bolsa negra (Kantor, 1984: 104) entendido como “*un último medio radical para liquidar todo*” (Kantor, 1984: 127), continuación de los embalajes de 1957 y antecedente de los que aparecieron en *Gran Embalaje* y en *No volveré jamás*.

De 1962 es el excepcional “embalaje viajero”, con el que fusionó el “embalaje común”, por concebirlo como obra plástica de exhibición, y el “vestuario embalaje”, por relacionar los complementos del viajero con el embalaje como muestra la enorme mochila sobre la rueda de bicicleta de las que está compuesto. La misma identificación entre el vestuario y atrezzo del viajero y el embalaje, por eliminar la silueta humana, se puede encontrar en *La gallina acuática*. Los personajes de esta obra configuraban “*una troupe de ‘errantes eternos’, cuyos trajes, herméticos y complicados ‘embalajes’ de varias capas, están soldados a una masa de valijas, bolsos, mochilas, atados*” (Kantor, 1984: 73-74). Y Stanislaw Gronkowski aparecía “*biológicamente soldado a una*

⁸⁹ Véase la fotografía registrada en los fondos de la Cricoteka con el código IV-013160.

mochila enorme, monstruosa, que vive sobre él como un parásito” (Kantor, 1984: 223), concepción que vincularía el embalaje con el biobjeto. Igualmente, se puede reconocer en el *happening* titulado *Encuentro con el rinoceronte*, donde en un café Kantor le leía sus reflexiones sobre los embalajes y los rinocerontes de Durero a un viajero embalado en sus propias ropas y con una “*mochila monstruosa*” por su desproporcionado tamaño (Kantor, 1984: 74; Mahlow, 1968: 0:21:52-0:24:48).

Finalmente, el “vestuario embalaje” quedaría como recurso de su práctica escénica sobre los escenarios. Así, por ejemplo, en *¡Que revienten los artistas!*, uno de los personajes era embalado por el resto con sus propias ropas antes de iniciar un viaje. El resultado recordaba nítidamente a una especie de momificación⁹⁰. Y en el cricotaje *Una lección muy corta* se recurrió a la misma imagen del viajero embalado en su ropa pero se le añadió la mochila de gran tamaño (Jacquie Bablet, 1988: 0:22:33-0:23:10).

El “desembalaje” por el que el vestuario de un personaje era trozeado y dejaba ver su contenido fue practicado por Kantor tan sólo en sus acciones durante el Teatro Happening. En *Gran embalaje* un hombre calvo sobre una escalera y con pose monumental que recordaba a las estatuas de los héroes antiguos se desgarraba la ropa con un cuchillo (Kantor, 1984: 154,158). El público de *La carta* cerraba la pieza cortando, troceando y aniquilando el sobre de gran tamaño, que era concebido como un embalaje (Kantor, 1984: 162). En 1968 troceó lenta y meticulosamente la ropa de un burgués en una cafetería (Kantor, 1984: 72; Mahlow, 1968: 0:24:48-0:27:04). En el mismo año, *Lección de anatomía según Rembrandt* consistió en el *tableau vivant* del cuadro homónimo con la diferencia de que en lugar de explicar la anatomía del cuerpo humano se explicaba la anatomía de la vestimenta, donde los bolsillos eran interpretados como “*órganos del instituto humano de la conservación*” (Kantor, 1984: 73; Mahlow, 1968: 0:27:34-0:33:12). Y en relación con la pintura, como antes había hecho con los paraguas, *Crucifixión* consistió en tumbar a un hombre sobre un lienzo, cortar su ropa, expandirla sobre el lienzo, graparla a él, intervenirla pictóricamente y eliminar la presencia humana de manera que quedase sólo la obra de arte (Mahlow, 1968: 0:33:48-0:42:18).

En general puede afirmarse que el embalaje está directamente vinculado con el tema de la presente investigación por ser un objeto imprescindible del muñeco. De esta manera es visto por Pilar Pedraza (1998: 107), quien repara en la cantidad de cajas,

⁹⁰ Véase la imagen 70 incluida en el apéndice V.

cofres y otros objetos que sirven de embalaje a numerosos cuerpos artificiales en la historia de la literatura y del cine. Por ejemplo, la creación artificial de Tolstoi descansaba en una caja forrada de terciopelo de color frambuesa, la de L'Isle Adam en un estuche de ébano, la de Galli de Bibbiéna en uno de oro y la de Berlanga en un cajón de corcho blanco y sintético con la silueta humana recortada para encajarla en él.

Pero la relación entre el embalaje practicado por Kantor y la muñequización del personaje va más allá de una simple identificación entre lo artificial y la construcción que sirve para preservarla o conservarla. Turowski (1997: 41) asocia el embalaje con los maniqués de Kantor por responder de la misma manera al concepto de rango inferior y ser productos de la década de los 60. Y en particular el “embalaje humano”, mediante cualquier tipo de material o sustancia, y el “vestuario embalaje”, que se podrían incluir dentro del sistema de signos inherentes al actor correspondiente con el vestuario por adherirse a su corporalidad y afectar a su apariencia, contribuyen a la artificialización del personaje y reducen sus rasgos humanos al mínimo como si de un muñeco se tratara.

El parecido entre una efigie y un personaje embalado, ya sea mediante diversos materiales y sustancias o mediante su propia ropa, por lo que resultaría muñequizado, fue percibido por el propio Kantor. En los textos de *Cricotaje*, de 1965, por ejemplo, anotaba que a través del jabón esparcido por los cuerpos naturales y el espacio “*todo se transformaba en una especie de escultura complicada, blanquecina, rebaladiza, jabonosa, y en movimiento*” (Kantor, 1984: 141). Al envolver a una mujer con cinta blanca, al final de la misma pieza, entendía que “*la forma humana desaparece lentamente, al final no queda más que la única loca e inútil acción de envolver, de embalar, envolver, embalar*” (Kantor, 1984: 145). Y en un ensayo de 1988 donde reflexionaba sobre la evolución de su carrera artística establecía una interesante analogía entre el embalaje y el cuerpo humano. Identificaba el esqueleto con la parte más perdurable del ser humano y, por tanto, con la muerte, mientras que la carne la identificaba con la parte más frágil y poética y, por tanto, con la vida. Además, se refirió a la carne como el embalaje del esqueleto (Kantor, 1993: 28).

De este modo, la acción de embalar a un personaje lo despoja de los rasgos humanos, vivos y típicos del teatro naturalista. A cambio, supone presentar al personaje en su estado muerto, es decir, autónomo y perdurable, como se le atribuye al cuerpo artificial. El sacrificio de las formas humanas por las artificiales hace que se pueda considerar un mecanismo de muñequización y, en concreto, aproxima a los personajes hacia la

modalidad de cuerpo artificial que Kantor bautizó con el nombre de “hombres atrapados”, cuya representación se llevaba a cabo exclusivamente por medio de su ropa.

6.2.10. La repetición, la agrupación, el almacenamiento y la fragmentación de personajes

La repetición de personajes, su agrupación, su almacenamiento y su fragmentación son otros cuatro recursos de muñequización que cosifican al personaje y afectan a su apariencia haciendo que el espectador lo perciba como un objeto. Pero a diferencia de los anteriores se manifiestan con carácter temporal. Sobre la repetición de personajes ya se ha hablado bastante. En el teatro de Kantor es el resultado de la violación de las estructuras lineales y convencionales del espacio y del tiempo, se puede llevar a cabo mediante cuerpos artificiales que imitan a los naturales, la uniformidad entre varios actores reales o su idéntica caracterización, desarrolla el motivo del doble de origen romántico y permite un juego de identidad y duda entre el original y la copia que fue muy del gusto de Kantor. Supone la realización exterior o corporal de la muñequización de segundo tipo, por cuanto desindividualizan al personaje, y la relación con la figura convencional del muñeco se hace patente por la desnaturalización que implica. Mientras que el ser humano tiende a conservar su unidad e individualidad, el muñeco es producido en cadena o a menudo comparte sus formas con otros. En cuanto los personajes interpretados por actores vivos son sometidos al isomorfismo podrán recordar aquellas representaciones artificiales del ser humano.

La agrupación y el almacenamiento consisten en la reunión de los personajes de manera que pierdan sus propiedades humanas y se equiparen a la materia muerta o, lo que es lo mismo, el objeto. La diferencia entre ambos estriba en que la agrupación se realiza entre unos personajes y otros en relación, exclusivamente, con ellos mismos por eliminar la distancia espacial entre ellos, mientras que el almacenamiento se lleva a cabo en relación con un elemento escenográfico que permite su agrupación y nivela jerárquicamente actores con objetos.

Los dos recursos afectan a la apariencia del personaje ya que, al unirse unos junto a otros, son percibidos como una masa grotesca en la que pierden numerosos rasgos vitales como la individualidad, el gesto o el movimiento. Las formas humanas no desaparecen pero sostienen las cualidades del objeto muerto como el isomorfismo o la inmovilidad, por lo que evocan la imagen del muñeco. En este sentido, el propio Kantor

consideró el amontonamiento como una forma de tratamiento de la materia inerte en el manifiesto del *Teatro Informal* (Kantor, 2010b: 41). Martínez Liceranzu (1992: 76) entendía que el almacenamiento acercaba al actor hacia el estado del maniquí. Y Denis Bablet (1986: 23) afirmaba que el armario sometía al actor al tratamiento propio del maniquí.

La agrupación de personajes en relación únicamente con su cuerpo se puede percibir desde el coro de *Balladyna* al que se describía por su unidad de conjunto, su atomatismo y su repetición (Kantor, 2010b: 32). Tanto en *Cricotaje* (Kantor, 1984: 139, 144) como en *Panorámico del mar* (Kantor, 1984: 163-164) se puede ver aplicado al público, a quien se disponía en una especie de masa compacta por la exagerada cercanía entre unos y otros. En *Gran embalaje*, se mencionaba una masa de personas inmóvil y en espera donde se incluía tanto a actores como a público (Kantor, 1984: 147). En *La clase muerta* un personaje se incorporaba con movimientos mecánicos y automáticos a las figuras de cera apiladas sobre el suelo (Kantor, 2010a: 83). En *Wielopole, Wielopole* la familia creaba un bloque de cuerpos para insultar a Marian (Zajaczkowski, 1984: 0:36:28-0:36:42) y ante las descargas de la viuda del fotógrafo, en la misma obra, los soldados caían al suelo formando “*un amasijo de cuerpos humanos y de objetos*” (Kantor, 2010a: 331).

El elemento escenográfico con el que más a menudo se realizó el almacenamiento de los personajes fue el armario⁹¹. La primera vez que se empleó fue en *El Circo*, de Kazimierz Mikulski, del que Kantor anotó durante la fase del Teatro Imposible:

La ridícula estrechez del espacio en el interior del armario privaba fácilmente al actor de su dignidad, de su prestigio personal, de su voluntad, lo transformaba en una masa general de materia, casi de vestidos (Kantor, 1984: 184),

palabras de las que se podría deducir la contribución del armario a la “no interpretación” y la relación del mismo con el embalaje y los “hombres atrapados”. Respecto a este último tipo de personaje, ya analizado en el apartado dedicado a la efigie, el almacenamiento podría ser su paralelo en el estadio de la muñequización.

Después, en la obra titulada *En la pequeña mansión*, volvería a aparecer el armario. En él los personajes se confundían con las bolsas y sacos de su interior⁹², cuando el

⁹¹ Véase la imagen 71 incluida en el apéndice V.

armario se abría caían como el resto de su contenido (Kantor, 1984: 51), formaban “*una masa homogénea, deforme*” (Kantor, 1984: 54) y volvía a emparentarse, como la primera vez que utilizó el armario, con la “no interpretación”, el embalaje y los “hombres atrapados”:

los actores, oprimidos en el espacio estrecho y absurdo del armario, amontonados, mezclados con objetos muertos, (bolsas, una masa de bolsas), con su individualidad y su dignidad degradadas, cuelgan inertes como vestiduras, identificándose con la pesada masa de bolsas (Kantor, 1984: 44).

En *La clase muerta* se puede reconocer la misma técnica de muñequización en la introducción de un personaje en el retrete (Quadrid, 1986: 31), en la agrupación de los personajes en los pupitres, donde se convertían en “*un amasijo que se mueve convulsivamente*” (Kantor, 2010a: 92-93) o en la formación de “*una pared humana*” (Kantor, 2010a: 63, 142) sobre los mismos cuando sonaba el vals François. Del mismo modo, en *Wielopole, Wielopole* los personajes entraban a escena por el armario, los reclutas se hacinaban junto a las figuras de cera en las puertas dobles del fondo

unidos por un destino común, apiñados en una masa revuelta, en un aplastamiento casi animal (...) ligados entre sí, entrecruzados, mezclados brutalmente con las figuras desnudas de figuras de cera, de reclutas-condenados (Kantor, 2010a: 316-317; Zajaczkowski, 1984: 1:06:43-1:07:36).

En algunas obras posteriores se pueden apreciar otros elementos escenográficos para el almacenamiento de personajes. En *Un matrimonio* la novia era introducida y transportada en una carretilla como si fuera un objeto (Kantor, 2010b: 244). En *Dulce noche*, los personajes se agolpaban en el umbral de una puerta para observar el interior de la vivienda (Champannois, 1990: 0:15:30). Y en *Mañana será mi cumpleaños*, los personajes que eran desemblados se agolpaban en el marco central de la escena confundiendo sus extremidades y cabezas con los cuerpos de otros (Zajaczkowski, 2008: 0:34:18).

La fragmentación, o descomposición de una realidad en partes, es una operación propia de los objetos que pueden dividirse en piezas. Aplicado este mecanismo al

⁹² Véase la fotografía registrada en los fondos de la Cricoteka con el código IV-010089.

cuerpo humano provoca que este sea percibido como un objeto o, por no renunciar a sus rasgos humanos, como un muñeco, una de cuyas principales características suele ser la descomposición en fragmentos. La desmembración o separación de las partes del cuerpo, especialmente si cobran una vida autónoma, fue incluida por Freud (1976: 56) dentro de los motivos siniestros. Kolnai señaló que la fragmentación del cuerpo es una de las causas de repulsión propias de lo abyecto (Greco, 2007: 121). Hoffmann recurrió a ella en sus realtos. Marinetti, junto a Settimelli y Corra en el manifiesto de *El teatro futurista sintético*, de 1915, planteaban la fragmentación, en su sentido más amplio, como principio artístico. Y Belmmer, con sus maniqués surrealistas, demostró el alcance expresivo del recurso.

En el teatro de Tadeusz Kantor se dio a menudo en relación con el embalaje. Los cuerpos, ocultos bajo distintas telas o materiales, dejaban asomar algunas de sus partes sugiriendo la totalidad del mismo pero alterando al mismo tiempo la idea de unidad corporal. Así podía verse en los fragmentos corporales que se dejaban ver a través de la gran tela negra que cubría a los actores de *El Circo*⁹³, de la tela blanca de la misma obra que transparentaba la sombra del actor que había en su interior en la misma obra⁹⁴, de la tela de menor tamaño en *El Loco y la monja* (Kantor, 1984: 104), de la larga tela blanca de *Gran Embalaje* (Kantor, 1984: 154), de la tela negra de la que Kantor extraía y manipulaba distintas partes de un cuerpo femenino en el final de *La máquina del amor y de la muerte* (CRT, 1987: 32:08-32:31) o de los embalajes blancos de *Dulce noche* o de los negros de *Mañana será mi cumpleaños* (Zajaczkowski, 2008: 0:28:47-0:29:52) de los que surgían los personajes.

Aparte de estas numerosas fragmentaciones se pueden rastrear muchas otras a lo largo de sus obras que no dependían del embalaje. En algunas ocasiones eran facilitadas por diversos elementos escenográficos. En *El Circo*, por ejemplo, las blancas piernas de la esposa del director del circo, representadas mediante un maniquí parcial independiente, asomaban entre bastidores⁹⁵ (Kantor, 1984: 223). En la obra titulada *En la pequeña mansión*, las piernas y los brazos de los actores se dejaban ver entre la mezcolanza escenográfica (Kantor, 1984: 52). Y en *La clase muerta* los bancos permitían la aparición temporalmente autónoma e independiente de unos de la pierna del viejo pedófilo, que los demás acariciaban (CDT, 1983: I,45:10-I,45:58; Kantor, 2010a: 133-

⁹³ Véase la fotografía registrada en los fondos de la Cricoteka con el código IV-003574.

⁹⁴ Véase la fotografía registrada en los fondos de la Cricoteka con el código IV-003405.

⁹⁵ Véase la fotografía registrada en los fondos de la Cricoteka con el código IV-003313.

134) y de las manos del viejo ausente de la primera fila (CDT, 1983: II,16:46-II,17:08; Kantor, 2010a: 167). En otras ocasiones, como se pudo comprobar en esta misma obra, la fragmentación corporal se producía por la oscuridad de la escena y el vestuario neutro de los actores. Gracias a esta combinación, cuando el doble del viejo se bajaba los pantalones su trasero se independizaba del resto del cuerpo y, grotescamente, ocupaba el lugar de la cara (CDT, 1983: I,07:44-I,09:17; Kantor, 2010a: 55)⁹⁶. Brunella Eruli (1980b: 58) añade a este ejemplo el de la prostituta lunática enseñando el pecho⁹⁷ y repara en que construyen una imagen fantasmagórica relacionada con la técnica del *collage* y referida a la realidad concreta e inmediata.

6.2.11. La desencarnación

Robert Abirached (1994: 175) emplea el verbo “desencarnar” para referirse a la eliminación de la realidad en un personaje. Aquí se ha utilizado para referirse a la contradicción entre la naturaleza del actor y la del personaje que interpreta. Podría realizarse mediante diversos procedimientos como a través de la representación de un personaje natural por una construcción artificial o de una construcción artificial por un actor real. Pero en este apartado se va a atender exclusivamente a la discordancia entre actores y personajes naturales. Dicho fenómeno impone un distanciamiento entre el actor y el personaje, viola los principios del teatro convencional e intensifica la artificialidad del personaje muñequizándolo, con carácter permanente, en el sentido más amplio del concepto.

La desencarnación que más empleó Kantor en su teatro consistió en la contradicción entre el género de los actores y los personajes que interpretaban. Frecuentemente sus actores masculinos interpretaron personajes femeninos y viceversa. Por tanto, esta desencarnación podría recibir el calificativo de “genérica” o ser denominada “travestismo”.

En la historia del teatro se han documentado numerosos casos en los que se ha producido la contradicción entre el género del actor y su personaje. Desde época clásica, por ejemplo, las restricciones y prohibiciones por decoro condujeron a la posibilidad de que actores masculinos interpretaran papeles femeninos, logrando la conjugación mediante el empleo de máscaras (Bobes, 2001: 157). Por las mismas razones, desde la

⁹⁶ Véase la imagen 72 incluida en el apéndice V.

⁹⁷ Véase la imagen 83 incluida en el apéndice V.

Edad Media y en especial en el teatro de los Siglos de Oro, se incrementó el recurso del disfraz y del travestismo.

Por influencia oriental, el teatro Kabuki recurrió a la interpretación de papeles femeninos por hombres (Márquez, 2002: 192). El místico Jacob Böhne, de comienzos del siglo XVII, entendió la indistinción de géneros, ya fuera bisexualidad, intersexualidad o suprasexualidad, como un reflejo directo de la divinidad, y pudo influir decisivamente a principios de siglo XX en el carácter andrógino de los personajes pictóricos y escénicos de Oskar Schlemmer (Wick, 2012: 243). Incluso no falta quien interpreta la ambigüedad sexual en los ballets rusos, de la misma época, como el retrato de las nuevas costumbres sexuales (Márquez, 2002: 260).

Pero en el teatro de Kantor el travestismo no responde a estas causas. Él no se vio afectado por los mismos condicionantes históricos, no intentó violar la censura, no consiguió el efecto erótico de entonces, no divinizó a sus personajes mediante estos procedimientos ni intentó reflejar ninguna tendencia sexual real. En su teatro, la desencarnación genérica fue deliberada y voluntaria, sustituyó la identificación entre actor, personaje y público por el extrañamiento y contribuyó a sus teorías de la “no interpretación”. Si a esta discordancia se le añade su ostentosa exhibición sin ninguna pretensión de realidad, el travestismo pone de manifiesto la falsedad y la condición irreal de la interpretación. El recurso de la desencarnación es interpretado en esta línea por Fischer-Lichte (1999: 58), quien opina que en general obedece a una concepción teatral antiilusionista, y por tanto antinaturalista, o Brunella Eruli (1980b: 58), quien en el caso concreto de Kantor entiende que el engaño en el género de los personajes revela la ilusión para destruirla.

La desencarnación natural de los personajes de Kantor está más relacionada con las prácticas carnales, donde el travestismo es una de las típicas inversiones del mundo al revés y una de las utopías que pretenden desestabilizar el orden establecido para regenerarlo hacia un nuevo sistema. En esta línea de interpretación, el travestismo practicado en el teatro de Kantor se opondría a la falsa ilusión del teatro naturalista y propondría un modelo teatral coherentemente artificial con su medio. Puede que también entronque con la tradición vanguardista, donde la desencarnación genérica además de perseguir la provocación planteaba la posibilidad de nuevos medios y realidades, como se podría ver en el alter ego femenino de Tristan Tzara. Incluso es posible que responda a planteamientos performáticos que pretenden desestabilizar las

prácticas de identificación, hacer emerger corporalidades nuevas y enfrentarse a las estructuras regulares y normativas a través de lo abyecto (Butler, 2008: 60).

A lo largo de la producción teatral de Kantor son bastante numerosos los casos que se pueden ofrecer para ejemplificar la desencarnación genérica. En *La gallina acuática*, por ejemplo, el actor Zbigniew Bednarczyk interpretaba el papel de una seductora *lady* inglesa (Kantor, 1984: 225). En *Hermosos y macacos* los hermanos Janicki interpretaban sendos papeles femeninos cuyos atributos corporales eran representados plásticamente por maniqués parciales dependientes. En *La clase muerta* el actor Stanisław Rychlicki interpretó el papel femenino de la limpiadora muerta, Zbigniew Gostómski interpretó a la mujer tras la ventana en algunas versiones de la obra, la actriz Lila Krasicka interpretó al viejo ausente de la primera fila y Mira Rychlicka, con barba postiza y peluca, al viejo del wc. En *¡Que revienten los artistas!* la fregona fue desencarnada por un actor masculino que exhibía abiertamente su hombro y su pecho (CDT, 1986: 0:27:48; 1:05:30). Y en *Dulce noche* un actor masculino se contoneaba y enseñaba la pierna de manera exagerada y artificialmente femenina (Champannois, 1990: 0:12:10-0:12:15).

Pero la contradicción genérica no fue la única técnica que empleó Kantor para desencarnar a los personajes naturales interpretados por actores reales. Junto a esta modalidad también recurrió a la contradicción entre la edad de los actores y los personajes. Así, en *La clase muerta*, los personajes de los viejos, que fueron interpretados por actores de edad avanzada, en algunas ocasiones experimentaban una regresión hacia su infancia a través del concepto del *dybbuk* y de la simultaneidad de planos temporales. Entonces se percibía una contradicción entre la apariencia de los viejos y sus acciones, que remitían a la infancia.

Para Bravo García (2010a: 13-14), como el anterior caso de desencarnación, impide la identificación, causa el extrañamiento y logra mayor veracidad por entrar en coherencia con la artificialidad del medio artístico. Pero se le podrían añadir dos ideas más. Por un lado mostraba el tópico barroco de la cuna a la sepultura, el antagonismo y la complementariedad del nacimiento y de la muerte, “*dos sistemas que se explican recíprocamente*”, en palabras de Kantor (2010a: 91). Por otro lado representaba el tópico del *puer senex*, a menudo vinculado a la divinización o el elogio de los personajes (Curtius, 1981: 149-153). Pero en lugar de tratarlo con un valor positivo lo degradó en sentido grotesco y especificó que se trataba de “*una metáfora vergonzosa*” (Kantor, 2010a: 90).

6.2.12. *La mímica y la influencia del cine mudo*

Los siguientes subapartados van a abordar los mecanismos de muñequización que se generan a través de la expresión del personaje. Los signos que se refieren a ella, de acuerdo con el modelo propuesto por Kowzan (1992), son la mímica, o expresión del rostro; el gesto, o expresión del cuerpo; y el movimiento, que implica un desplazamiento del cuerpo a través del espacio. Bobes Naves (1992: 157) agrupa la mímica y el gesto dentro de la cinética, entendiendo que ambos sistemas implican un movimiento corporal, y al movimiento se refiere como proxémica, entendiendo por ella tanto el movimiento corporal que supone un desplazamiento a través del espacio como la disposición y distribución de los cuerpos en el espacio. Por su parte, Fischer-Lichte (1999: 37- 38), emparenta los tres tipos de signos por suponer movimiento de una forma u otra y compartir un idéntico carácter visual y cinético.

A continuación, y como se ha venido haciendo hasta ahora, se ordenarán los distintos mecanismos de muñequización que afectan a la expresión del personaje según la clasificación de Kowzan. Pero respecto al movimiento, se adoptará la visión de Bobes Naves, quien propone la sustitución del término por el de “proxémica” para incluir tanto el desplazamiento como la distribución del personaje en el espacio. En primer lugar se tratarán aquellos signos que descansan en la mímica del personaje, en segundo lugar los que se refieren al gesto, en tercer lugar los que apelan al movimiento de una manera u otra. Estos serán desglosados en los mecanismos específicos de la acción conjunta, la *gran entrée*, la inmovilidad y el *tableau vivant*. Y a cada uno de los sistemas de signos indicados se le podría añadir el automatismo y la repetición, cuyos ejemplos ya se ofrecieron en los subapartados correspondientes.

La mímica, como ya se ha señalado, se refiere a los gestos faciales del personaje. En general, cuando no se correspondan con las características o las posibilidades de un rostro natural se podrá hablar de muñequización, en su sentido más general, por la artificialidad que suponen. En concreto, cuando simulen o imiten los rasgos de los rostros artificiales de una efigie, se podrá hablar de una muñequización más exacta, precisa o evidente que la anterior.

Los mecanismos de muñequización dependientes de la mímica y practicados por Kantor dependen de una concepción general del rostro del actor. Al respecto, en las notas del cuaderno de dirección de *La clase muerta*, escribía:

anotación para los actores: la cara no es nuestra, la cara pertenece al público... Una cara inerme, expuesta a todas las afrentas y todos los sufrimientos... vacía y desnuda, desafiante... Sola para sí y sola en sí, como un órgano sexual humano... (Kantor, 2010a: 177).

De esta cita puede deducirse la importancia que le confería al rostro y el tratamiento grotesco y autónomo al que lo sometía por entender que se trataba de un elemento independiente al actor, inhumano y cercano a la muerte. Esta concepción se hace patente en la partitura de la misma obra cuando se refiere a los personajes como “*un carnaval terrible de máscaras con el gesto torcido del mal, del crimen, de la lujuria y del pecado*” (Kantor, 2010a: 178). Y sería susceptible de relacionarse con el *facier hippocratica* o ‘rostro de Hipócrates’. Con esta expresión se alude a la imagen grotesca del rostro de un enfermo o moribundo. Como apuntaba Bajtín (1987: 323), este rostro no transmite el interior de la persona sino su proximidad respecto a la vida o la muerte. Mientras más se asemeje el rostro del enfermo a sí mismo más cercano estará de la vida y mientras más se diferencie de sí mismo más se aproximará a la muerte. En el teatro de Kantor, el rostro del enfermo parecido a sí mismo se podría entender como el rostro del actor. Si el rostro pertenece a él ambos se asemejarán y se acercarán a la vida o, lo que es lo mismo, al teatro naturalista. En cambio, si el rostro no pertenece al actor porque este lo trata como un elemento ajeno a sí mismo, se aproximará a la muerte, que es la metáfora empleada por Kantor para referirse al teatro autónomo.

Analizando los ensayos y sus montajes de Kantor se pueden detectar dos mecanismos mímicos que muñequizan al personaje desnaturalizando su rostro. El primero de ellos es la fijación del gesto facial. Por cuanto inmoviliza los rasgos mímicos del personaje, se relaciona estrechamente con la máscara, que los neutraliza de idéntica manera. De hecho, la fijación del gesto facial podría interpretarse como la imitación de una máscara por parte del actor. Pero a diferencia de ella, que es una construcción artificial por definición y por tanto se ha analizado como una modalidad específica de efigie, la fijación del gesto facial se realiza exclusivamente a través de los gestos naturales del actor.

La muñequización resultante a través de este procedimiento ha sido percibida por varios críticos y estudiosos. Stoichita (2006: 158) señala que el ensimismamiento y la absorción, por la que se neutraliza el movimiento del rostro, es una técnica teatral que se opone a la vida y a la animación. Otros han comparado las miradas fijas y los gestos

rígidos de los personajes de Kantor con maniquíes (Sagaseta, 2001: 23; Skiba-Lickel, 1991: 48). Además, habría que señalar su relación con la muerte, concepto que implica la congelación del gesto facial, y con la fotografía, que reduce a la persona a una sola mueca y a un solo instante sin pasado ni futuro (Kantor, 2010a: 259, 261).

Dicho mecanismo de muñequización se puede ejemplificar con abundantes apreciaciones del autor en las partituras de sus obras. En la *Clase muerta* los momentos generales de inmovilidad iban acompañados de una mímica por la que “*las caras se apagan, se vuelven de piedra y mueren*” (Kantor, 2010a: 46). El viejo sordo se miraba de manera inerte con el viejo sordo cuando le ayudaba a salir de escena (Kantor, 2010a: 48). Las facciones de la limpiadora muerta se volvían rígidos al escuchar las noticias de la guerra (Kantor, 2010a: 100). En *Wielopole, Wielopole* el padre mantenía inerte su rostro durante la boda (Kantor, 2010a: 266). Y en las grabaciones de la misma obra se puede apreciar cómo Helka mostraba su mirada perdida y su rostro inmóvil asemejándose a una figura de cera (Zajęczkowski, 1984: 0:28:14).

El segundo mecanismo de muñequización que depende de la mímica es el gesto facial exagerado. A diferencia del anterior mecanismo se puede incluir dentro de la cinésica por implicar un movimiento en cierto grado. Y a menudo es reforzado por el maquillaje, que permite ampliar los rasgos y los gestos del rostro. Sin embargo, la mímica exagerada no es un signo permanente que repercute en la apariencia del personaje, como el maquillaje, sino que se ejecuta de manera temporal a través de la corporalidad del actor.

En la descripción del método aplicado a *En la pequeña mansión*, Kantor ya precisaba sobre el trabajo facial y corporal:

estados emocionales normales se transforman insensiblemente en angustiosas hipertrofias, que alcanzan un grado de crueldad, de sadismo, de espasmo, de voluptuosidad, de delirio febril, de agonía (Kantor, 1984: 43-44).

Es decir, las sensaciones internas de los personajes eran reproducidas exteriormente a través de una hipérbole mímica y gestual, de corte expresionista, como la que podría transmitir un muñeco en el que se imprimiera determinado sentimiento.

En *La clase muerta*, la exageración mímica se puede apreciar en la secuencia titulada “muecas”, donde los personajes demuestran que la cara, frente a la pretendida naturalidad y la artificial compostura, es un instrumento capaz de afeardar, deformar

(Kantor, 2010a: 86-87) y que “*es igualmente una mueca que se ajusta elásticamente a las distintas circunstancias*” (Kantor, 2010a: 86). En otra ocasión de la misma obra, se puede reconocer un particular modo de exageración mímica que consiste en la inmovilidad general del rostro salvo uno de sus componentes que se encarga de transmitir cierta emoción a través de un movimiento exagerado. Se podría establecer una analogía entre este recurso y determinados muñecos que, a pesar de su hieratismo general, poseen una parte articulada con la que expresar su estado interno. Así, el viejo del doble mueve su mandíbula de manera hiperbólica, dejando inmovilizado el resto de la cara, para expresar su miedo ante la limpiadora muerte (Kantor, 2010a: 165). De la misma manera, en *Wielopole, Wielopole* Helka, sentada sobre el Gólgota, se mantenía completamente rígida e inmóvil moviendo exclusivamente los ojos (Zajaczkowski, 1984: 0:38:17-0:38:21).

Pero es bastante posible que esta muñequización a través de la exageración mímica no dependa simplemente de una concepción general del rostro del personaje. El cine mudo de principios del siglo XX recogió numerosas influencias de expresiones artísticas anteriores. De la *commedia dell'arte*, como demuestra Charlot (Eguizábal, 2012: 30) con su mezcla de ballet clásico y expresión plástica, ritualizada y exagerada, pudo tomar la intensificación del trabajo físico y rítmico del actor. Del circo, como prueba el hecho de que algunas de las primeras películas fueran transposiciones a la pantalla, prácticamente literales, de las pantomimas del lejano oeste que se representaban bajo las carpas (Eguizábal, 2012: 80), pudo heredar numerosos elementos como la exhibición corporal o de habilidades físicas. Incluso es posible que del teatro de títeres recibiera diversos motivos tanto argumentales como estructurales junto a algunos rasgos expresionistas basados en la exageración. A su vez, el cine mudo transfirió estas cualidades y muchas otras que pertenecían exclusivamente a su naturaleza a diversas experiencias vanguardistas como las de Oskar Schlemmer, reconocidas por él mismo, o las de Tadeusz Kantor.

El legado de la novedosa manifestación artística de los años 20 en el teatro de Kantor se podría reconocer en numerosos aspectos. Por ejemplo, el doble era un tema recurrente del cine mudo (Pedraza, 1998: 25). Pérez Coterillo (1981a: 121) interpreta las escenas protagonizadas por los hermanos Janicki como escenas circenses de *clown* de alto cine mudo. Pablo Corbalan (1983: 21) relaciona con el mismo la sucesión fragmentaria de imágenes. Milagros Ferreyra (2007: 51) compara el encadenamiento de escenas sin separación y su *fluir* constante, incluyendo técnicas de retroceso,

actualización y bifurcación de la lógica, con el proceso de montaje cinematográfico. Y Blanca Vega (2010: 7) añade el dato de que este tipo de estructuras fueron empleadas por Kantor desde *La sepia*.

Respecto a los personajes de Kantor no son menos significativas las concomitancias con el cine mudo. El maquillaje blanquecino al estilo de un mimo moderno, los trajes negros y los sombreros hongos, estos últimos en deuda directa con el *clown*, tan frecuentes en su teatro, son fácilmente identificables con la estética de Charlot. La objetualización general del cuerpo por el que se entiende como una herramienta material que basa su expresión en la rigidez, la exactitud y la reducción al estereotipo, podría entroncar en primer término con el cine mudo y en segundo con el circo (Ferreya, 2007: 26). Igualmente, la exageración mímica de los personajes de Kantor se podría emparentar con la gestualidad facial empleada por este tipo de cine para compensar la ausencia de un lenguaje verbal oral.

Las resonancias mímicas del cine mudo se pueden ilustrar con dos ejemplos muy concretos entre la obras de Kantor. En *¿Dónde están las nieves de antaño?* un personaje expresaba la sorpresa de que le pusieran un metro sobre las manos de la siguiente manera: primero levantaba las cejas al tiempo que abría los ojos y la boca con los labios invertidos; después, con un golpe seco y entrecortado, inclinaba la cabeza hacia sus manos, donde se encontraba el metro (Sapija, 2006a: 12:45-12:48)⁹⁸. Y en *Wielopole*, Helka manifestaba su actitud dulce y amorosa en una secuencia de gestos faciales compuesta progresivamente por un lento y exagerado cerrar de ojos, una apertura de los mismos de idéntica manera a la vez que sonreía y dos giros de barbilla orientando el rostro hacia la escena que contemplaba (Zajaczkowski, 1984: 0:48:37-0:48:41). En ambos casos el gesto de los ojos precedía a su orientación hacia la fuente que provocaba la reacción del personaje, con la consecuente anticipación, artificialización y muñequización que supone puesto que el orden lógico implica mirar primero y después reaccionar. Además, cada gesto mímico se articulaba con otros en breves secuencias ligeramente ralentizadas y yuxtapuestas entre sí de manera fragmentada y entrecortada que bien podrían evocar una cadena de montaje de fotogramas sin perfeccionar, como la del cine mudo, por la que gestos y movimientos resultan discontinuos y antinaturales.

⁹⁸ Véanse las imágenes 73 y 74 incluidas en el apéndice V.

Como no podía ser de otra manera, el ritmo cinematográfico que evoca los años 20 por la ralentización de cada unidad gestual conjugada con la aceleración que supone el entrecortamiento entre unidades, también puede percibirse en los gestos y movimientos corporales que no dependen del rostro. Así lo percibe Ariane Martínez (2013: 250) en el movimiento de los personaje de Kantor, Eduardo Haro Tecglen (1981: 41) en el planteamiento general de los personajes o Jan Kott Kadish (1998), concretamente, en los brindis que realiza la familia en el marco central de *Mañana será mi cumpleaños*.

Resulta curioso que Kantor comparase la aceleración rítmica del tercer acto de *Tumor Cerebrález*, texto de Witkacy en el que se apoyó para su *Clase muerta*, con “una película a cámara rápida” (Kantor, 2010a: 206). Es posible que él percibiera la influencia del cine mudo en su predecesor. Y en *Wielopole*, *Wielopole* escribió sobre una de las entradas corales de los personajes: “al ritmo saltarán de una película a más revoluciones entra, dando saltitos, la familia” (Kantor, 2010a: 259; Zajaczkowski, 1984: 0:19:25-0:19:27). Con esta cita sería posible defender la relación entre el teatro de Kantor y el cine, en concreto, en lo que concierne a los recursos temporales que afectan al gesto y al movimiento del personaje. Al ralentizar y fragmentar el tiempo el gesto y movimiento del personaje se ralentiza y fragmenta de la misma manera. Igualmente, si el tiempo se acelera el personaje corre con él y si evoluciona en sentido regresivo, como se ha visto en los casos de automatismo en los que el personaje camina de espaldas hasta salir de escena, podrá recordar a un autómatas como los que habitan en los relojes.

La influencia del cine mudo en la mímica de los personajes de Kantor parece un hecho por los ejemplos ofrecidos anteriormente. Pero es muy posible que el resto de similitudes entre el teatro de Kantor y el cine mudo se trate tan sólo de una coincidencia, de la que el autor se mostró consciente en sus comentarios, y no de una influencia. El tema del doble hunde sus raíces en la literatura romántica. La fragmentación y discontinuidad estructural entre escenas es un recurso típicamente vanguardista. Bombines, maquillajes cenicientos y trajes desgastados provienen del circo antes que del cine mudo o de Charlot. La alteración del orden lineal, progresivo y natural fue justificada por Kantor a través de sus teorías sobre la memoria y la imaginación aplicadas a la escena. En cuanto a la exageración, rigidez y fragmentación en el gesto y el movimiento de los personajes, se corresponde con lo que Schwartz denominó “la nueva cinestésica” que, en el paso del siglo XIX al XX, consistió en adecuar el cuerpo al nuevo modo de producción industrial (Lepecki, 2011: 530, 533). Y, además, Kantor diseñó otras teorías que, a pesar de obtener un resultado similar al de las

primeras cadenas de montaje cinematográfico, se desarrollaron en una línea completamente personal y ajena a las experiencias de la primera pantalla como se verá a continuación.

6.2.13. *El gesto y el movimiento*

El gesto se refiere al movimiento corporal de un personaje que no se produce en el rostro ni implica un desplazamiento a través del espacio. Por su propia naturaleza semiótica es de carácter temporal, puesto que para ser percibido no basta con ser diseñado sino que tiene que realizarse de manera efectiva. Y está estrechamente relacionado con el movimiento por cuanto el desplazamiento que este supone a través del espacio exige necesariamente la ejecución de un gesto.

Tanto el gesto como el movimiento de los personajes de Kantor se caracterizan por su distinción respecto a la naturaleza. En general, se distinguen de ella por una ausencia de motivación psicológica (Kantor, 1984: 93) y su reducción o esquematismo: *“los estados expresivos aparecen de pronto provocados por un ‘rasguño’ (...) Sólo quedan gestos vacíos”* (Kantor, 1984: 124). Sobre este tipo de expresión comenzó a teorizar desde el Teatro cero y se podría relacionar con sus teorías de la “no interpretación” (Kantor, 1984: 90-91).

Robert Abirached (1994: 335) distingue entre el gesto tradicional y el gesto cruel. El primero de ellos es el típico del teatro naturalista e ilustra racionalmente el contenido verbal de una obra. El segundo de ellos, practicado por autores como Antonin Artaud, apela a la sensibilidad nerviosa más que a la razón. La misma distinción entre gesto tradicional y gesto cruel se puede aplicar al movimiento. Y los personajes de Kantor sintonizan más con este tipo de gestos y movimientos crueles que con los tradicionales. Aparentemente manifiestan su artificialidad por medio de gestos y movimientos, esquemáticos y vacíos de psicología, y con ellos se aproximan más al estado de muñeco que al de persona. Pero más allá de una simple impresión con este tipo de signos provocan diversos efectos sensoriales e irracionales sobre el espectador.

Un primer mecanismo con el que materializar gestos y movimientos crueles es la exageración. Vitoria Eandi (2008: 43, 45) repara en que tanto el juglar como el actor de los dramas litúrgicos llevaba a cabo una gesticulación definida por la exterioridad y por la amplificación que se asociaba a una especie de posesión diabólica. No es de extrañar que Kantor, quien tomó al juglar como modelo para el actor de sus primeras

épocas de creación, apostara por este tipo de gestos. El incremento del trabajo físico que supone la exageración subraya la materialidad del personaje y lo muñequiza.

La exageración física con la que un personaje resulta muñequizado podría analizarse en la escena de *No volveré jamás* donde el tabernero, transformado en Ulises, da muerte a un pretendiente. Para ello empuña un garrote con las dos manos, lo levanta por encima del nivel de su cabeza y lo lleva hacia atrás para coger el impulso con el que asestar el golpe, acción que repite dos veces (CDT, 1989: 0:57:24-0:57:36). Posiblemente ilustre la manera artificial que el autor concibió para llevar a cabo la acción de matar en *El retorno de Ulises* y de la que ya se habló en relación con la “no interpretación”. Dichos rasgos, tanto la exageración como la artificialización, recuerdan inevitablemente a los de un títere. Además, la trayectoria circular que traza con el garrote por encima de su cabeza evoca las cachiporras de los guiñoles, por lo que podría hablarse de una muñequización guiñolesca.

Otro mecanismo de muñequización que afecta indistintamente al gesto y al movimiento es el automatismo, del que ya se ha hablado en el subapartado correspondiente. Consiste en la cualidad interna de un personaje por la que no parece dueño de sus actos sino que parece responder a mecanismos superiores a él como si de un títere se tratara. Exteriormente se puede reflejar en acciones, gestos y movimientos que carecen de intención, voluntad o explicación, como ya se apuntó. Corporalmente, que es la dimensión que se intenta abordar en estos subapartados, se manifiesta a través de gestos y movimientos mecánicos y repetitivos que resaltan la plasticidad del personaje y provocan la sensación de que son activados por medio de distintos resortes y engranajes propios de una máquina. Así lo han interpretado diversos estudiosos, como Brunella Eruli (1980b: 55) o Milagros Ferreyra (2007: 24), en los personajes de Kantor. Y algunos fueron descritos por el propio autor en sus partituras con los clásicos conceptos de un autómatas. En *La clase muerta*, por ejemplo, describió los desplazamientos de la limpiadora muerta con la expresión “*movimientos mecánicos*” (Kantor, 2010a: 118), la vieja de la cuna desdoblada en Rozhulantyna se dirigía “*con paso firme pero algo rígido hacia la cuna*” (Kantor, 2010a: 217) para deshacerse del bebé representado por dos bolas de madera y el personaje de la prostituta se caracterizaba a sí misma como autómatas al decir en la inconexión del diálogo: “*se me ha desenrosacado el muelle*” (Kantor, 2010a: 187).

La *slow motion*, o ralentización de gestos y movimientos, es un mecanismo corporal que se origina por un peculiar tratamiento del tiempo dramático. Cuando el tiempo se

ralentiza, el gesto y el movimiento del personaje se ralentiza y se realiza de manera discontinua. Lehmann califica de “ceremonial” la ralentización temporal y apunta algunos de los efectos que causa sobre el espectador. Acentúa los gestos y las formas dinámicas del cuerpo (Lehmann, 2013: 284), esculturiza el cuerpo humano, aumenta su materialidad, descompone un acto total como podría ser caminar en otros más pequeños como podrían ser levantar el pie y doblar la rodilla (Lehmann, 2013: 356-357) y acerca al personaje al concepto de marioneta que poseía Kleist (Lehmann, 2013: 348). También repara en que convierte a los gestos en gestos puros sin finalidad (Lehmann, 2013: 357), lo que Fischer-Lichte (2011: 281) explica diciendo que no desemantiza la acción sino que orienta la atención sobre sí misma de manera autorreferencial (Fischer-Lichte, 2011: 281).

La *slow motion* en el teatro de Kantor podría identificarse con el cine mudo. Esta idea se vería reforzada por todos aquellos elementos de Kantor que también recuerdan a él. En cambio, tanto la deceleración temporal que afecta a los gestos y los movimientos de sus personajes como la discontinuidad de los mismos fue teorizada por él desde el Teatro Cero, no como imitación del cine mudo sino como una técnica empleada para eliminar los rasgos vitales de la obra teatral y el personaje (Kantor, 1984: 95). Y en la partitura de *La clase muerta* anotaba sobre los movimientos abruptos y discontinuos de sus personajes: “*El movimiento fragmentado es claro, como en el mecanismo de los maniquís, en secuencias separadas, con ritmo roto*” (Kantor, 2010a: 46). Por tanto, más que influencia del cine mudo podría reconocerse la coincidencia con él. Mientras que el cine artificializaba y muñequizaba a sus personajes por la ralentización y la fragmentación tanto temporal como gestual a causa de los condicionantes técnicos, Kantor muñequizó a sus personajes por voluntad propia, sin condicionantes técnicos y por una declarada voluntad de autonomía artística respecto a la naturaleza y la vida, donde uno de los modelos más idóneos resultaba ser el maniquí.

La geometrización de gestos y movimientos consiste en la desnaturalización de los mismos adaptando formas lineales, angulares y geométricas. Ya antes había sido materializada en las prácticas escénicas emparentadas con el ritual, en el teatro Noh, en Kleist, Craig, el Futurismo o Schlemmer. En su realización por parte de Kantor influyen algunos factores concretos como es la elección del maniquí o el soldado como modelos para el actor. El primero de ellos, el maniquí, debido a su rigidez corporal y su articulación a menudo parcial, sólo permite determinados gestos y movimientos que se caracterizan por la limitación de movimientos y la realización de los mismos de manera

lineal y angular. Del soldado, por ejemplo, bastaría recordar la linealidad de sus pasos por desfilas sin doblar las rodillas, como se puede apreciar con frecuencia en los personajes de Kantor.

En las teorías del autor, la geometrización del movimiento se debe a una adaptación del cuerpo del personaje al espacio, como es propio de las concepciones plásticas, con la intención de nivelarlo jerárquicamente al resto de elementos dramáticos y convertir la práctica escénica en una realidad autónoma e independiente respecto a la vida. Desde las notas para la puesta en escena de *Balladyna*, en 1942, escribía:

El cuerpo del actor y su movimiento deben justificar cada superficie, cada forma, cada línea de la estructura del escenario. Un movimiento vuelca en el siguiente, pasa de un personaje a otro. De ese modo, se forma la composición abstracta del movimiento (Kantor, 1984: 18).

Y en las clases impartidas por él mismo en Milán, más de 40 años después, seguía insistiendo en que los movimientos de los actores debían estar en sintonía con las formas y construcciones del espacio para que estas cobrasen vida y actuaran (Kantor, 2010b: 263). Por tanto se podría afirmar que la geometrización de los movimientos del personaje siempre estuvo presente en su poética.

Este mecanismo de muñequización se puede reconocer de manera especialmente evidente en algunas escenas de sus obras. Así, en *Wielopole, Wielopole* la abuela realizaba ejercicios sobre una cama “con la abstracción y precisión de los movimientos gimnásticos” (Kantor, 2010a: 297; Zajączkowski, 1984: 0:43:59-0:44:28, 0:46:37-0:46:50, 0:48:11-0:48:18, 0:48:44-0:48:55). La geometrización de sus gestos y el carácter objetual y mecánico de los mismos se reforzaba con el hecho de que Marian trazase con un metro el ángulo de la pierna de la abuela, estableciendo una analogía entre el cuerpo humano de la abuela y el metro (Zajączkowski, 1984: 0:46:48-0:47:13)⁹⁹. En *¡Que revienten los artistas!* uno de los personajes encargados de crear el retablo de Wit Stwosz golpeaba con un martillo una de las máquinas de tortura a fin de ajustarla. El gesto de los brazos del personaje para realizar esta acción trazaba exageradas circunferencias de manera repetitiva y automática como si se tratara de un muñeco mecánico (CDT, 1986: 0:53:00-0:53:08), que podría relacionarse con los

⁹⁹ Véase la imagen 75 incluida en el apéndice V.

cachiporrazos que asestaba el tabernero de *No volveré jamás*, del que ya se habló respecto a la exageración del gesto.

En otro momento distinto de *¡Que revienten los artistas!* se puede apreciar la geometrización aplicada no ya al gesto sino al movimiento, propiamente dicho, de los personajes. Los soldados entraban en masa y de manera desordenada a la escena. En seguida formaban una fila en paralelo al foro y sincronizaban sus pasos militares sin moverse en el sitio. Después avanzaban en semicírculo, progresivamente, hasta formar dos filas, de cuatro soldados cada una, con las que recibir al caballo del general Piłsudski (CDT, 1986: 0:20:01-0:20:25)¹⁰⁰. La construcción de figuras geométricas por medio de la proxémica de los personajes, la descomposición de las mismas y el contraste entre la línea y el círculo crea un juego de tensiones propias de la pintura y la escultura. Mediante este procedimiento el espacio se convierte en un terreno pictórico, la materialidad del personaje es resaltada por encima de su psicología, por lo que resulta muñequizado, y los significados verbales y psicológicos son sustituidos por otros de índole más abstracta.

Un tipo especial de gesto, que no implica necesariamente un desplazamiento del personaje a través del espacio aunque en los personajes de Kantor a menudo se convierte en movimiento, es aquel que adquiere las propiedades de un objeto o máquina por adaptarse a él. Por tanto se podría relacionar directamente con el biobjeto, del que ejemplificaría sus efectos sobre el personaje. Uno de los ejemplos ya ofrecidos al respecto fue el viejo de la bicicleta en *La clase muerta*. Los gestos que realizaba con el brazo para poner en movimiento la bicicleta hacían que su brazo evocase la forma de la rueda y de esa manera, personaje y objeto configuraban una única realidad indivisible. Otro ejemplo similar es el del niño de 6 años en *¡Que revienten los artistas!*. Cada vez que uno de los hermanos Janicki moría en la cama entraba en escena sobre un cochecito mecánico cuyo movimiento de las ruedas dependía del movimiento rectilíneo hacia arriba y hacia abajo del manillar. Al manejar el cochecito, el niño realizaba con sus brazos el gesto que le exigía el objeto al que se adhería como si fuera un biobjeto (CDT, 1986: 0:18:38-0:19:03, 0:17:22-0:17:45). En otra ocasión, el mismo personaje en la misma obra bajaba un brazo del manillar y giraba la cabeza hacia la derecha con una lentitud y un automatismo que sugerían llevarse a cabo con las propiedades mecánicas

¹⁰⁰ Véase de la imagen 76 a la 79 incluidas en el apéndice V.

del coche sobre el que se encontraba, como si no pudiera deshacerse de las propiedades transferidas por contacto (CDT, 1986: 0:17:46-0:17:59).

6.2.14. Ausencia de centro de gravedad, desarticulación corporal, posturas inertes, gestos espasmódicos y desplazamientos en el sitio

A lo largo de la historia del teatro se han empleado numerosas técnicas que descansan exclusivamente sobre el gesto del personaje para dotarle de la expresión de un muñeco. Su interpretación en el proscenio o su colocación en riguroso perfil desde la perspectiva del público, por ejemplo, le han conferido el aire de una silueta recortada como las empleadas para el teatro de sombras. En el teatro de Kantor se pueden señalar algunos gestos que, deliberadamente, conferían al personaje la expresión de un muñeco.

Desde *¿Dónde están las nieves de antaño?* se puede observar cómo los hermanos Janicki movían el cuello con muy breves y continuados impulsos a un lado y a otro que causaban la impresión de no pertenecer a una parte corporal rígida, de no tener centro de gravedad y de oscilar en una continua búsqueda de equilibrio entre el torso y la cabeza (Sapija, 2006a: 12:45-12:48). La misma similitud entre el cuello de los personajes y el cuello de algunos muñecos grotescos, que están contruidos con un muelle, se puede observar en los soldados de *Wielopole, Wielopole* (Zajaczkowski, 1984: 0:30:56-0:31:01) o en los mismos actores en *¡Que revienten los artistas!* (CDT, 1986: 0:16:07-0:16:23). Los dos hermanos, en esta obra, exhibían el mismo recurso cuando estaban agonizando en el lecho de muerte. Y llama la atención que sus cuellos dejaran de moverse de esa manera pasando a un estado de inmovilidad absoluta en cuanto les sorprendía la muerte (CDT, 1986: 0:16:07-0:16:23). El hecho de que el movimiento de cuello similar al de un muelle desaparezca con la llegada de la muerte hace imaginar un mecanismo interno en el personaje parecido al de un autómatas que comienza a fallar y a interrumpirse en los momentos anteriores a su fallo definitivo.

Idéntica falta de centro de gravedad, por la que un órgano corporal se presenta con una extremada flexibilidad o con una absoluta inestabilidad, se puede reconocer en *Dulce Noche* aplicada a los brazos del personaje. En esta obra, los brazos de un personaje colgaban y se balanceaban, en un efecto de péndulo, como si estuvieran inertes y no fueran gobernados por el actor (Champannois, 1990: 0:24:02-0:24:05). Y en *Wielopole, Wielopole* se aprecia idéntico fenómeno pero aplicado a la totalidad del cuerpo de un personaje evocando la falta de vida y de equilibrio por la que un cuerpo

humano es capaz de tenerse en pie. En la obra mencionada, el cura, como un muñeco, se vence hacia atrás por carecer de un punto de apoyo hasta dar con su cuerpo sobre el catafalco (Zajęczkowski, 1984: 0:18:45-0:18:55).

Los soldados en el teatro de Kantor representaban una rigidez que iba más allá de las condiciones de su naturaleza. Además de presentar la linealidad en el gesto de sus piernas cuando desfilaban o la semicircunferencia a través de su trayectoria, parecían carecer de las articulaciones propias del cuerpo humano. Así puede comprobarse en *Wielopole, Wielopole*. La tía Mańka, transformada en un soldado, movía la cabeza y el torso hacia delante y hacia detrás con tal rigidez que provocaba la sensación de que las dos partes del cuerpo formaban una sola sin flexibilidad, independencia ni articulación entre ellas (Zajęczkowski, 1984: 0:50:37-0:50:50). La concepción del personaje como un muñeco hecho de unas cuantas piezas cuyas articulaciones no se corresponden con las del ser humano se puede reconocer en la partitura de la obra, donde Kantor escribió: “*Sale de detrás del armario con paso militar, balanceando la cabeza hacia delante y hacia atrás como un títere (...)*” (Kantor, 2010a: 301). Y la misma comparación se repetía más adelante para describir a uno de los soldados: “*Este señor marcha, lanza las piernas bien lejos ante sí, se inclina hacia delante y hacia atrás como si fuera un títere (...)*” (Kantor, 2010a: 327).

El gesto de algunas manos también parecía eliminar la articulación y posibilidad de flexibilidad como si de un muñeco se tratara. En *¡Que revienten los artistas!* se puede apreciar este fenómeno en la posición de las manos del carcelero. Las mantenía completamente rectas respecto al brazo, como si fueran el extremo de una única pieza, y mantenía los pulgares ligeramente separados del resto de dedos pero completamente inmóviles y en paralelo respecto a la mano (CDT, 1986: 0:04:49-0:04:53). El resultado volvía ser la insinuación de que tan sólo poseía las formas humanas, pero no sus articulaciones ni funciones.

Las posturas de otras partes del cuerpo, como brazos o piernas, también transmitían la sensación de que los personajes eran construcciones que imitaban artificialmente a las humanas, con la muñequización que esto implica. En *Wielopole, Wielopole* la familia empujaba un carrito con ruedas bautizado “Gólgota” sobre el que descansaba inmóvil Helka “*con las piernas abiertas como un títere*” (Kantor, 2010a: 284; Zajęczkowski, 1984: 0:37:49-0:37:58). En un momento anterior a este, Kantor describía a la tía Józka “*medio reclinada sobre la mesa, con las piernas estiradas como un difunto*” (Kantor, 2010a: 272-273). Por la similitud entre una postura y otra y por la utilización del término

“títere” y “difunto” por parte de Kantor, se podría deducir la identificación entre ambos términos.

Desde *La clase muerta* se puede apreciar una especie de espasmo o convulsión que anunciaba la transformación de un personaje en otro. Venía a ser una especie de señal que anticipaba la realización del “actor dybbuk”, se materializaba por medio del ensanchamiento del pecho, por una contracción de los hombros y un gruñido inarticulado y vibrante. Así puede comprobarse en la transformación del viejo de la bicicleta en el profesor antes de emezazar a preguntar la lección (CDT, 1983: I,06:27-I,06:46). La artificialidad del fenómeno como su manifestación corporal es tan notable que se puede hablar de muñequización. Además, Kantor anotaba en la partitura de la obra que algo sucedía en el interior del personaje “*como en un viejo y estropeado mecanismo*” (Kantor, 2010a: 52), por lo que se podría comparar el “espasmo” con el funcionamiento de un viejo autómatas, idéntica razón con la que se podría explicar la falta de gravedad en los cuellos de los personajes.

En obras posteriores seguiría utilizando el recurso del gesto espasmódico. Pero ya no anticiparía la actualización de un personaje a través de otro, de acuerdo con la teoría del “actor dybbuk”, ni iría acompañada de un gruñido. Los gestos espasmódicos posteriores incidirían tan sólo en la artificialidad del personaje, en el que se intuye un interior mecánico constituido de engranajes y resortes como si de un autómatas se tratara. Así puede apreciarse en los gestos catalépticos y espasmódicos tanto de la familia (Zajaczkowski, 1984: 0:20:05-0:20:22), como de los soldados (Kantor, 2010a: 260; Zajaczkowski, 1984: 0:20:08-0:20:23), cuyos “*mecanismos regulados empiezan a funcionar arbitraria y destructivamente*” (Kantor, 2010a: 330), en *Wielopole, Wielopole*. O de los novios, quienes pasan de la inmovilidad a la movilidad, es decir, de la inacción a la acción, con este tipo de gestos que sugieren la activación mecánica de un autómatas (Zajaczkowski, 1984: 0:28:51-0:29:02).

Y en relación con el movimiento, que es el sistema de signos que implica un desplazamiento del personaje por el espacio, del que se tratará a continuación, cabe mencionar el desplazamiento en el sitio. Este mecanismo de muñequización consiste en la realización de gestos que simulan la acción de caminar sin que el desplazamiento natural sea efectivo. La sensación provocada, una vez más, es la de un autómatas construido para realizar una serie de gestos en el sitio, como si al espacio le uniera una especie de peana por la que es incapaz de desplazarse eficazmente. Se puede apreciar claramente en una escena de *Wielopole, Wielopole* donde un soldado ejecuta los pasos

geométricos de un desfile militar pero sin moverse del sitio, a los que se suman gestos espasmódicos como si el mecanismo que le moviese no funcionara correctamente (Zajęzkowski, 1984: 1:18:30-1:19:12).

6.2.15. La marcha militar y del caballo de ajedrez

El movimiento en el teatro de Tadeusz Kantor, entendido como todo desplazamiento de un personaje en el espacio, se caracteriza exactamente igual que el gesto por su automatismo, su mecánicidad, su discontinuidad y su geometrización. Y del mismo modo que él implica determinados signos temporales que sólo pueden percibirse mientras se realizan. Ya son varios los ejemplos ofrecidos en subapartados anteriores sobre distintos tipos de movimientos que muñequizan a sus personajes. Respecto a la identificación entre personajes y cuerpos artificiales se indicó el movimiento automático, mecánico y fragmentario con el que el actor Lech Stangret se sumaba a la pila de figuras de cera que descansaba sobre el suelo en *La clase muerta*. En relación con el automatismo ya se reparó en los desplazamientos de los personajes caminando de espaldas, como si obedecieran a engranajes mecánicos que no permiten el giro. Y en cuanto a los mecanismos de muñequización que afectan indistintamente al gesto y al movimiento, ya se apuntaron algunos casos de desplazamientos mecánicos, de *slow motion* y de geometrización en el espacio. En este subapartado se van a abordar dos mecanismos de muñequización más que dependen exclusivamente de la manera con la que desplazarse por el espacio: la marcha militar y la marcha del caballo de ajedrez.

La marcha militar, propia del soldado que para Kantor representó un modelo para el actor, se caracteriza por un ritmo monótono y mecánico, una rigidez corporal general, una repetición constante y una geometrización, como la resultante de no doblar las rodillas al dar los pasos o desplegar semicircunferencias con su movimiento, que sin duda debió atraer a Kantor. Poseía la artificialidad y la abstracción necesarias para ello. Además, es muy posible que, como los desfiles del circo, crease un distanciamiento y una identificación simultánea en el público que desembocase en lo abyecto, como era tan del gusto del autor.

Este movimiento específico es ejecutado en primer término, como es lógico, por los actores de Kantor que poseen el papel de un soldado. Se podría ejemplificar con casos ya expuestos, como los soldados de *Wielopole*, *Wielopole* o *¡Que revienten los artistas!*, a los que se podrían añadir muchos otros que eran realizados por los soldados de *No*

vovleré jamás para vestir al tabernero con el manto de Odiseo (CDT, 1989: 0:52:31-0:53:52) o tocando el violín con una rigurosa y estricta geometría (CDT, 1989: 0:38:48-0:39:48). Pero no son sólo soldados quienes llevan a cabo esta manera específica de marchar. Unas veces son personajes que se transforman en soldados, imitando la manera de andar de estos, como ya se apuntó en la tía Mańka en *Wilopole, Wielopole*. Otras veces son personajes que sin transformarse en soldados desfilan de su misma manera. Ese es el caso del carcelero (CDT, 1986: 0:04:45-0:05:10) y del tabernero (CDT, 1986: 0:09:51-0:10:00) de *No volveré jamás*.

A la marcha militar parece que Kantor le imprimió un gesto concreto tomado de la pintura en los últimos años de su creación. Desde los soldados de *Dulce noche* se puede apreciar cómo los soldados marchaban sobre el espacio agazapados en su arma. Caminaban con la culata del fusil contra su hombro y apoyaban su rostro sobre el cuerpo del fusil en actitud de apuntar (Champannois, 1990: 0:24:31-0:24:40, 0:24:31-0:24:40). Después se podría ver el mismo gesto y el mismo movimiento en los soldados de *Mañana será mi cumpleaños*. Por un lado parecen crear un biobjeto a través de la unión del soldado con un fusil. Por otro lado parecen versionar escénicamente los soldados que representó Kantor en varios cuadros tomando como modelo los soldados napoleónicos que pintó Goya en *Los fusilamientos del 3 de mayo*. Cotejando los soldados del pintor español con los pintados y escenificados por Kantor en los últimos ejemplos ofrecidos se podría barajar la posibilidad de que se sirviera de los soldados goyescos y su postura para crear los suyos propios a modo de *tableau vivant* en movimiento¹⁰¹.

La “marcha del caballo de ajedrez” fue teorizada por Kantor en los textos que acompañaron la creación de *¡Que revienten los artistas!*. Esta consistía en la imitación del movimiento de la pieza del juego que se mueve en forma de “I” y el autor reconoció su descubrimiento a los simbolistas, quienes la utilizaron en un sentido amplio para designar todo aquello que cambia de dirección en medio del camino (Kantor, 1986a: 40). Aunque Kantor heredara el recurso de los simbolistas continuado por otros autores de las vanguardias históricas, como Schlemmer, cabe decir que existía desde mucho antes en prácticas escénicas orientales como el teatro Noh, donde los personajes rehacían repentinamente sus acciones, gestos y movimientos en sentido contrario para captar la atención del espectador y abstraer determinados significados. Dicho

¹⁰¹ Véanse las imágenes 80 y 81 incluidas en el apéndice V.

procedimiento, que causa un conflicto entre lo previsible de una trayectoria y la inesperada duda e incertidumbre ha sido estudiado por las estéticas de lo performativo como técnica de corporalización en la que se subraya la materialidad física del personaje.

En el teatro de Kantor se puede apreciar la marcha del caballo de ajedrez claramente aplicada en dos obras concretas. En *¡Que revienten los artistas!*, después de haber sido embalado con sus propias ropas, el personaje del viajero caminaba en línea recta hacia el proscenio, con el automatismo y los movimientos entrecortados propios del muñeco mecánico. Repentinamente y sin causa aparente giraba hacia la izquierda para continuar con su trayectoria (CDT, 1986: 0:09:01-0:09:48). La falta de motivación aparente, la artificialidad en el sentido de la marcha y la geometrización de su recorrido en un ángulo recto no pueden sino muñequizar al personaje. En otro momento de la misma obra los soldados entraban en masa a la escena. Uno de ellos, a la derecha según el espectador, quedaba avanzando en línea recta y girando bruscamente hacia un lateral repetidas veces (CDT, 1986: 0:19:05-0:19:20). Del mismo modo, la novia de *Una lección muy corta* realizaba un artificial movimiento en “l”. Cuando se disponía a ahorcar al novio entraba en línea recta por una puerta. De pronto, sin mirar a ningún lado y de manera que el espectador no pudiese prevenir su desplazamiento, torcía su trayectoria en un ángulo recto hacia el lugar donde se encontraba el novio (Jacquie Bablet, 1988: 0:33:41-0:34:20).

6.2.16. La acción conjunta y la gran entré

Hasta aquí se han abordado los mecanismos de muñequización que conciernen al gesto y al movimiento, ya se produzcan en ambos sistemas de signos de manera simultánea, por conducir unos a otros, o en uno solo de ellos por no depender del otro. Sin embargo, junto a estos mecanismos relacionados con el gesto y el movimiento, entendido este último como desplazamiento o disposición en el espacio, existen otros mecanismos que exigen necesariamente la realización de un gesto y un movimiento para producirse.

Un primer mecanismo de muñequización en este sentido es la acción conjunta o el movimiento grupal por parte de varios personajes. Para que sea percibida en un sentido muñequizador es necesario que antes se haya realizado otro mecanismo de muñequización como es la agrupación de varios personajes entre sí, de la que podría suponer una posible continuación o desarrollo. Si la distancia proxémica entre unos

personajes y otros a la hora de realizar una misma acción o movimiento resulta bastante amplia se podría hablar simplemente de coordinación. Pero si la distancia entre unos personajes y otros se reduce radicalmente y sus cuerpos entran en contacto unos con otros mientras se desplazan o ejecutan la misma actividad, podrán causar una impresión realmente artificial. En este último supuesto podría interpretarse como un mecanismo que exterioriza el segundo tipo de muñequización ya que transmite la sensación de que el conjunto de personajes forma un grupo homogéneo, desindividualizado y carente de iniciativa propia como es típico del muñeco.

Históricamente se podría relacionar con las escenas corales presentes en los dramas de Maeterlinck, donde contribuían a la creación de una atmósfera lírica, o con el teatro de masas de las vanguardias del primer tercio del siglo XX. En aquellas experiencias se pretendía alcanzar una grandeza numérica, relacionada con la producción y la estadística industrial, que exhibiera fuerza, provocara el placer de encontrarse en medio de la masa y de sentirse conectado y ordenado uniformemente en una colectividad racional. Sin embargo, en el teatro de Kantor las masas de personajes, de las que ya se ha hablado, parecen conectar más con planteamientos pictóricos, abstractos y carnavalescos que plantean una regeneración del teatro.

Los ejemplos del mecanismo de muñequización consistente en la acción conjunta o el movimiento grupal de los personajes vuelven a aparecer desde los comienzos de la producción artística de Kantor. Así lo demuestra el coro de personajes incluido en *Balladyna*, que ya ha servido para ilustrar el automatismo y la repetición entre otros rasgos (Kantor, 2010b: 32). Tomando una obra, como *La clase muerta*, se pueden señalar otros momentos de acción conjunta. Así puede apreciarse en las escenas de brindis al son del vals *François* (Kantor, 2010a: 63), en el momento en el que forman una “*pirámide*” para lanzar sus insultos (Kantor, 2010a: 92), en el que entran en escena formando “*un grupo compacto*” (Kantor, 2010a: 48) o en el que forman un “*amasijo*” para salir de escena (Kantor, 2010a: 93). En todos estos ejemplos se podría pensar en la imagen de una sola máquina formada por varios autómatas entre los que la proximidad corporal, la confusión entre ellos y el parentesco entre sus acciones es inevitable.

La agrupación de personajes, como se ha dicho, es la condición indispensable para la acción grupal. A su vez, la acción grupal puede dar lugar a otro mecanismo de muñequización concreto que consiste en una agrupación y acción específica por su manera de llevarse a cabo a través del gesto y del movimiento: *la gran entrée*. Esta se podría definir como la entrada de los personajes a escena, exhibiendo cada uno sus

habilidades, que se lleva a cabo a través de una agrupación de los mismos en fila (Kantor, 2010a: 48) y un recorrido circular por el espacio que se repite varias veces.

La primera obra desde la que se puede observar la *gran entrée* es *La clase muerta*. En esta pieza se repite varias veces la entrada de los personajes dando tres vueltas al escenario y exhibiendo sus habilidades: las maneras mecánicas de caminar, el parecido con otros personajes o la unión biológica con las figuras de cera (CDT, 1983: I,04:07-I,05:47). Resulta llamativo que el desplazamiento de los personajes se realice de derecha a izquierda, según el espectador; es decir, en el sentido contrario a las agujas del reloj. Este hecho podría hacer pensar en una violación del sentido codificado de la percepción occidental por el que la narrativa del relato ficcional se percibe de izquierda a derecha (Stoichita, 2006: 266) y las entradas de los personajes parecen más lógicas desde la izquierda.

Entonces Kantor bautizó el recurso con el nombre de *gran entrée* y lo relacionó con un “*gran desfile del circo de la muerte*” (Kantor, 2010a: 48-49). Marcos Rosenzvaig (1995: 79-80; 2008: 176) se ha hecho eco de esta comparación para identificar el recurso con las entradas que hacen los personajes del circo sobre la pista circular; es decir, los *charivari*.

En cambio, el propio Kantor parece que fue variando la técnica y reformulando el concepto a lo largo de su evolución de manera que le dotó de un carácter poliédrico. En *El lugar teatral*, de 1980, explicó que se trataba del momento exacto en el que la realidad de los actores penetraba en la ficción del espacio escénico (2010b: 198). En las grabaciones de *Wilopole*, *Wielopole*, del mismo año, se puede apreciar cómo siguió manteniendo el recurso pero modificándolo en algunos aspectos. Siguió manteniendo la agrupación de los personajes en fila, el desplazamiento circular por el espacio, la exhibición de distintas habilidades o rasgos definitorios del personaje y la repetitividad de la acción. Pero comenzó a marcar otros momentos de la obra aparte de la entrada de los personajes en la escena, se llevó a cabo tanto de derecha a izquierda como de izquierda a derecha y lo rebautizó como “*cortejo-círculo vicioso*” (Kantor, 2010a: 324). Así puede comprobarse con las rondas que los personajes realizan acompañando al cura crucificado por los niños soldado que se repite hasta tres veces (Zajaczkowski, 1984: 1:14:52-1:15:25, 1:15:53-1:16:08, 1:16:38-1:16:47, 1:17:20-1:18:00).

En *¡Que revienten los artistas!* Kantor siguió explotando el mismo recurso. Los saltimbanquis entraban a escena exhibiendo sus biobjetos y repitiendo las palabras que más les definían (CDT, 1986: 0:24:45-0:26:23, 0:26:24-0:28:00). En una ocasión

entraban con las máquinas de tortura a las que Wit Stwosz les había sometido, pero rebelándose contra ellas en actitud grotesca y jovial. Y en ambos casos podía surgir un momento de tensión proxémica y geométrica entre el círculo que trazaban y la recta que formaban los soldados frente a ellos hasta que estos pasaban a ser absorbidos por aquellos (CDT, 1986: 0:42:07-0:43:33, 1:00:08-1:02:30).

En la partitura a esta obra, el autor escribía sobre uno de estos momentos: “*El círculo vicioso. Una metáfora característica del arte polaco y también de la vida misma*” (Kantor, 1986b: 61). De esta anotación se pueden desprender varias ideas. En primer lugar, siguió manteniendo la denominación de “círculo vicioso” para designar el recurso, desplazando el de *gran entrée*. En segundo lugar, el hecho de que hiciese referencia a su valor metafórico para el arte polaco hace recordar la obra homónima del pintor Jacek Malczewski, de la que se habló cuando se abordaron los principios de dirección teatral de Kantor. En la obra pictórica los personajes aparecían dispuestos en círculo evocando el ciclo de la vida y el paso de la vida, la ilusión y la festividad a la muerte, la realidad y la actitud siniestra. Es posible que las rondas de los personajes de Kantor intenten transmitir una idea similar a la de este cuadro. En tercer lugar, y en relación con la idea anterior, Kantor indicaba que era una metáfora de la vida. Por tanto, las rondas se podrían interpretar en un sentido existencial en el que a través de la forma circular se representa el paso del tiempo, el círculo de la vida en el que se unen vida y muerte, el tópico barroco de la cuna a la sepultura e incluso el tópico del mundo como teatro de marionetas por cuanto los personajes se mueven gobernados por el tiempo, sin ser conscientes de ello, hasta llegar al final de su vida, que convierte la realidad vivida hasta entonces en una mera y vana ficción.

Dentro de la polisemia de este recurso se podría aventurar un significado más en relación con el tema de investigación y por el que podría ser considerado mecanismo de muñequización más allá de la simple artificialidad y plasticidad que supone a diferencia de la vida natural. El movimiento mecánico, la geometría y la repetición que contiene la *gran entrée* o el “círculo vicioso”, como prefiera llamarse, ofrecen una imagen múltiple. Además de poderse comparar con la entrada de los actores del circo o con los personajes que están sujetos a la metafórica rueda de la vida, podría compararse con el movimiento giratorio de los autómatas de un carrusel mecánico, imagen reforzada por la apariencia y la expresión muñequizadora de los personajes que intensifica el sentido existencial que le atribuyó el autor.

6.2.17. *El tableau vivant y el negative vivant*

El *tableau vivant* es una técnica dramática consistente en la reproducción de una obra pictórica a través de la caracterización de los personajes, su gestualidad o su disposición en el espacio. Por su inspiración plástica es una expresión mixta donde convive la pintura y el teatro (Stoichita, 2006: 153). Se puso de moda durante el siglo XVIII, época en la que llegó a constituir un género independiente del dramático (Lehmann, 2013: 284). Tradicionalmente se crea mediante una detención temporal que inmoviliza los gestos y los movimientos de los personajes en una sola postura. Y, como indica Lehmann (2013: 320), implica una desnaturalización de la representación y una esculturización de los personajes. En este sentido, por resaltar la plasticidad, la corporalidad y la materialidad de los personajes reproduciendo artificialmente una realidad, que a su vez también es artificial, podría hablarse de una muñequización consistente en tomar como referente para el personaje un modelo pictórico.

La dedicación de Kantor a las artes plásticas le hizo contar con un importante volumen de obras pictóricas en las que inspirarse para su creación escénica. No sólo contó con el conocimiento de obras ajenas sino que muchos personajes, espacios y escenas de su teatro fueron una transposición de sus propias pinturas al terreno de la escena o fueron ensayados primeramente en forma de cuadros. Además, como ya se indicó, durante los ensayos contó físicamente con todas estas obras para utilizarlas como referente. No es de extrañar, pues, que las cualidades plásticas, los motivos y las composiciones de estos cuadros, entre otros muchos elementos, sean reconocibles en sus obras a modo de *tableau vivant*.

Algunas obras plásticas sirvieron tan sólo de inspiración a algunos elementos de sus obras. En apartados anteriores ya se señaló cómo *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Goya pudieron inspirar el diseño de determinados soldados o cómo “La infanta y los enanos”, del *Libro idolátrico* de Schulz, pudo servir de modelo para los paseos eróticos de la prostituta de *La clase muerta* y del ángel de la muerte de *¡Que revienten los artistas!*¹⁰². Además, en *La máquina del amor y de la muerte*, por ejemplo, los cuadros de Wojtkiewicz influyeron en el vestuario y la desnudez en los pies del muchacho que montaba a caballo (Kantor, 1991d: 76) y *Las arpías* de Goya contribuyeron al diseño de los sombreros grotescos de las tres arpías (Silvestre, 1991: 74) que, por su curvatura

¹⁰² Véanse las imágenes 82, 83 y 84 incluidas en el apéndice V.

recuerdan a la forma animal del grabado español. Pero muchas otras son reconocibles en mayor medida.

Desde *Happening marino* se puede reconocer la técnica del *tableau vivant* en su sentido más convencional por reproducir la totalidad de un cuadro o de uno de sus elementos, más allá de la simple inspiración, con un grado cero de movimiento o completamente subordinado a la dimensión espacial. Entonces el público era el encargado de reproducir *La balsa de Medusa*, de Géricault, con distintos materiales de la playa en la que se encontraban (Kantor, 1984: 167). Después vendría *Lección de anatomía según Rembrandt*, donde se sustió la disección del cuerpo humano del cuadro homónimo por la de su ropa y sus bolsillos o *Mañana será mi cumpleaños* donde a través de los marcos de un cuadro se podía apreciar tanto la réplica fiel de la Infanta de *Las Meninas* de Velázquez (Zajaczkowski, 2008: 0:01:31) como la versión pobre y de rango inferior (Zajaczkowski, 2008: 0:09:34) que ya antes había practicado Kantor sobre el lienzo. Incluso en alguna ocasión se sirvió de obras escultóricas, como en *¡Que revienten los artistas!*, donde el retablo de la Basílica de Santa María, diseñado por Wit Stwosz, sirvió como modelo para las posturas de los personajes y su disposición en escena cuando eran sometidos a las máquinas de tortura (Białko, 1997: 0:31:24-0:31:50; CDT, 1986: 0:49:57-0:55:03; Kantor, 1986b: 63).

En otras ocasiones dotó a sus *tableau vivant* de mayor movimiento del que cabía esperar dentro de esta técnica. Así, en *Wielopole, Wielopole* se podría reconocer la reconstrucción de *El pelele* de Goya (Eruli, 1983: 258; Rosenzvaig, 1995: 30; 2008: 50; Sagaseta, 2001)¹⁰³ y *La última cena*, de Da Vinci (Kantor, 2010a: 329; Zajaczkowski, 1984: 1:22:27). La primera obra se materializaba en la escena del manteo a Helka. La segunda en la escena final donde la familia se sienta a cenar en el proscenio, sobre una tabla, de manera grotesca. Y en *¡Que revienten los artistas!* la postura de la prostituta de cabaret montando el caballo del general y ondeando la bandera negra parece una fiel copia de la *Libertad guiando al pueblo*, de Delacroix¹⁰⁴.

Junto a estas fuentes pictóricas y escultóricas con las que reproducir diversas composiciones sobre escena, Kantor consideró otras más transgresoras u originales. Un primer tipo se refiere a obras que, aun siendo plásticas y por tanto permitir la aplicación de la técnica, poseían un carácter mucho más popular. Podrían interpretarse como la

¹⁰³ Véanse las imágenes 85 y 86 incluidas en el apéndice V

¹⁰⁴ Véase la imagen 87 incluida en el apéndice V y compárese con la imagen 14 incluida en el mismo.

versión de rango inferior del *tableau vivant* por suponer peor calidad dentro del canon general de las artes. Así se podría apreciar en dos casos muy concretos de *La clase muerta*. En esta obra, un sello donde aparecía representado un soldado caído en la batalla de Verdún sirvió para el diseño del soldado de la Segunda Guerra Mundial (Kantor, 2010a: 231) y las estampas medievales que representaban el Apocalipsis sirvieron para la composición proxémica de los personajes huyendo de la limpiadora muerte, quien manejaba la escoba como si fuera una guadaña (Kantor, 2010a: 118).

El segundo tipo de fuentes especiales para la creación del *tableau vivant* fue la fotografía. A diferencia de otras fuentes plásticas, las fotografías suponen mayor modernidad. Freud y Jung trabajaron con ellas considerando que reproducían el paisaje interior del individuo. Quizá su mayor peculiaridad consista en aislar un fragmento de tiempo de la cadena a la que pertenece, como se le atribuye a la naturaleza de los recuerdos. Si Kantor las utilizó para el diseño de algunas de sus escenas seguramente se deba a que entroncan con su interés por los procesos de la memoria, con su teoría de los negativos fotográficos y su preocupación sobre la superposición de planos espaciotemporales.

Michał Kobińska (1993c: 327) emplea la expresión *negative vivant* para referirse a la superposición de distintas realidades, como si se observara la vida a través de un negativo fotográfico, en el teatro de Kantor, ya sea la acción espectacular sobre la acción del texto pre-escénico, el papel de un personaje sobre otro que representa él mismo o el pasado sobre el presente. Por tanto, designa cualquier fenómeno de superposición o imagen múltiple. En cambio, por analogía con la expresión *tableau vivant* y de acuerdo con la idea de Roland Barthes (Martínez, 2013: 243; Plesniarowicz, 1993: 42) de que la fotografía es un género de *tableau vivant* que igualmente oscila entre la vida y la muerte, podría referirse a la técnica por la que se reproduce la composición de una imagen fotográfica; es decir, el tipo particular de *tableau vivant* en el que en lugar de emplearse una fuente pictórica o escultórica se emplea una fotografía.

Tanto en *La clase muerta* como en *Wielopole, Wielopole* se pueden apreciar varios detalles donde comprobar la importancia que Kantor le otorgó a la fotografía. En ambas obras se incluyen momentos de inmovilidad general donde los personajes posan para una fotografía. En *La clase muerta* el encargado de hacer la fotografía es el viejo de la bicicleta (Kantor, 2010a: 191). En *Wielopole, Wielopole* es la viuda del fotógrafo, quien fotografía tanto a la familia junto al difunto (Kantor, 2010a: 259) como a los soldados (Kantor, 2010a: 262- 263). En esta última obra, además, hay varios momentos

concebidos como si fueran fotografías, a pesar de no materializar la máquina fotográfica ni al fotógrafo. Kantor describió en la partitura el comienzo de la obra como quien explica una imagen fotográfica (Kantor, 2010a: 245; Zajączkowski, 1984: 0:11:02). Y bautizó “*Fotografia de la cruz. Figura afligida polaca*” (Kantor, 2010a: 309; Zajączkowski, 1984: 1:00:50-1:00:58) a la escena en la que el cura, después de haber descendido a Adaś de la cruz, se inmovilizaba en actitud pensante y afligida, si bien reproduce las populares imágenes de países como Polonia o Lituania donde se retrata a Cristo pensativo (Kantor, 2010a: 243n).

Pero la fotografía es especialmente reconocible como técnica análoga al *tableau vivant* en la construcción de otras escenas. El cromatismo de *La clase muerta* basado en la combinación de blancos y negros, los personajes uniformados y su disposición en los pupitres recuerda tanto a la fotografía conservada en la que aparecía el propio Kantor en la escuela, en la cuarta posición empezando por la izquierda de la segunda fila desde abajo (Sapija, 1985: 0:05:39)¹⁰⁵, que hace pensar en la reproducción escénica de la misma. A su vez, en *No volveré jamás* se podría analizar la complicación metatetral por la que nuevos personajes se sentaban en los pupitres de la anterior obra imitando las posturas de sus personajes originales (CDT, 1989: 0:48:32) en lo que podría denominarse el *negative vivant* de un *negative vivant*.

En *Wielopole, Wielopole* se puede analizar otro *negative vivant*. Kantor conservó y empleó durante los ensayos una fotografía de su padre antes de marchar al frente en cuyo reverso figuraba la fecha del 12 de septiembre de 1914, (Kantor, 1981b: 27; 1984: 280; 2010a: 245; Zajączkowski, 1984: 0:10:26-0:10:36). El cromatismo, los uniformes de los personajes y su disposición en la fotografía pueden reconocerse fácilmente en el pelotón de soldados de la obra escénica¹⁰⁶.

A estos ejemplos se les podrían añadir dos más de *Mañana será mi cumpleaños*. En el comienzo de la obra aparecía el actor que interpretaba el papel de Kantor dentro del marco de un cuadro, caracterizado igual que él y adoptando la misma postura con la que tanto dejaba verse e incluso fue retratado fotográficamente para la posteridad (Zajączkowski, 2008: 0:01:31). El resultado parecía el *negative vivant* de una fotografía que por enmarcarse con los clásicos procedimientos de un cuadro se convertía en obra pictórica o *tableau vivant*; es decir, la fotografía convertida en cuadro dentro del teatro.

¹⁰⁵ Véanse las imágenes 88 y 89 incluidas en el apéndice V

¹⁰⁶ Véanse las imágenes 90 y 91 incluidas en el apéndice V.

En otro momento, la familia de Kantor posaba en el interior de un marco pictórico y la Menina Blanca, de rango inferior, presentaba a los personajes como si fuera un trujumán presentando a los títeres de un retablo (Zajęczkowski, 2008: 0:14:46).

6.2.18. La inmovilidad y la manipulación por otros personajes

La inmovilidad es el último mecanismo de muñequización que se apuntará sobre la expresión del personaje. Consiste en la ausencia de movimiento tanto en lo que concierne a la gestualidad del personaje como en lo que se refiere a su relación con el espacio. Ana Alvarado (2009: 55) entiende que se trata del estado dramático primario. Ahora bien, si el movimiento es una de las expresiones de la vida (Dieter, 1989: 18), la inmovilidad supone una manifestación de la muerte que, en el teatro de Kantor equivale a ficción, artificialidad, antinaturalismo y autonomía.

Algunos mecanismos, como la fijación del gesto facial, la *slow motion* o los movimientos espasmódicos implican una ralentización en la categoría del tiempo dramático. La inmovilidad, por su parte, implica el grado cero del tiempo y podría interpretarse como el extremo contrario de una escala que parta del tiempo natural y pase por su ralentización. Por tanto sería la consecuencia de una intensificación de algunos recursos vistos anteriormente. Igual que ellos muñequiza al personaje por artificializarlo y resaltar su materialidad plástica. A diferencia de ellos artificializa al personaje en mayor medida.

Semióticamente, la inmovilidad asocia el personaje a las artes plásticas, que son las constituidas por materias inanimadas que actúan en el espacio sin tener en cuenta el tiempo (Lepecki, 2011: 542; Mukařovský, 1977: 258; Plassard, 1992: 239), es posible que represente la acción de manera estática (Mukařovský, 1977: 268) y que desplace al personaje hasta la condición de decorado. El silencio, la soledad y la oscuridad son factores de angustia infantil que fomentan el sentimiento siniestro (Freud, 1976: 65). Estéticamente, la inmovilidad se podría incluir dentro de la misma serie y por tanto contribuir al siniestro. Performáticamente genera un nuevo modo de percepción. Por una parte provoca una toma de conciencia sobre el espacio (Cornago, 2005a: 218) por la que, de alguna manera, el personaje se integra en él, se nivela jerárquicamente con él y se convierte en una materia plástica. Por otra parte, el espectador no puede contemplar la acción de manera pasiva, esperando simplemente a ver qué ocurre. Ante el cuerpo en reposo trazará las múltiples direcciones ocultas y en potencia (Lepecki, 2011: 532-533). Su ojo vibrará en busca de algo que observar o una subjetividad sin explorar,

convirtiendo el objeto inmóvil en una fuerte presencia que capta intensamente la atención (Lepecki, 2011: 545). Y entonces se producirá una “microscopía” por la que perceptivamente emergen detalles imprevistos y se alcanza a ver más allá de la cotidianidad (Lepecki, 2011: 535-536).

En el teatro de Tadeusz Kantor, la inmovilidad formó parte de la teoría del Teatro Cero. En ella se consideró uno de los recursos con los que reducir los rasgos vitales del personaje hasta lograr la autonomía de la escena (Kantor, 1984: 124). Y en los escritos teóricos que acompañaron la creación de *Wielopole*, *Wielopole* se asoció con la fotografía, donde los personajes quedan inmovilizados, desprovistos de pasado y futuro, marcados con la huella de la muerte y reducidos a la expresión de un único instante (Kantor, 1981b: 27-28). En cambio la práctica de la inmovilidad precedió a la teoría, se puede rastrear desde el Teatro Informal, el propio autor indicó con sus comparaciones que se trataba de una cualidad de la efigie plástica transferida al actor real y, a menudo, permitió la aplicación de otro mecanismo de muñequización más: la manipulación de unos personajes inmóviles por parte de otros, como si estos fueran titiriteros y aquellos títeres, nivelados a la condición de mobiliario (Ferreira, 2007: 24) o de accesorio, como ya se practicó de cierta manera durante las vanguardias históricas en piezas como *Larountala*, de Albert-Birot (Plassard, 1992: 124), o en las obras de Witkacy, junto a la desarticulación o los espasmos en el paso de la inacción.

Desde el guión de la obra titulada *En la pequeña mansión*, Kantor escribía sobre la gobernanta: “*se conduce realmente como un objeto, como si todas esas operaciones fueran completamente normales, se deja hacer sin voluntad (...) inerte como un maniquí*” (Kantor, 1984: 51). Desde esta obra, por tanto, ya se podía apreciar la inmovilidad, la manipulación de un personaje por parte de otro y su comparación con un cuerpo artificial. Igualmente, tanto en *Cricotaje* (Kantor, 1984: 139-140) como en *Gran Embalaje* (Kantor, 1984: 152), los personajes femeninos inmóviles y con determinados gestos eran comparados con maniqués.

En *La clase muerta* se combinaban numerosos momentos de inmovilidad general con otros donde sólo un personaje permanecía inmóvil mientras otro lo manipula a modo de maniquí o figura de cera. Entre los momentos de inmovilidad se puede señalar las escenas en las que el profesor preguntaba a sus alumnos (Kantor, 2010a: 52), cuando este mostraba una calma pétrea esperando que sus alumnos respondieran (Kantor, 2010a: 129) o los momentos en los que permanecían inmóviles en los pupitres, por lo que se asemejaban a marionetas y maniqués (Eruli, 1980b: 55, 57). Entre los momentos

de manipulación de un personaje por parte de otro se puede señalar cómo retiraban al bedel (Kantor, 2010a: 96) y cómo la limpiadora-muerte se llevaba al viejo sordo (Kantor, 2010a: 226) y al viejo ausente de la primera fila (Kantor, 2010a: 229), como si fueran pobres muñecos.

En *¿Dónde están las nieves de antaño?* varios personajes permanecían simultáneamente inmóviles en ciertos momentos. Uno, por ejemplo, era medido por otro con un metro, mientras permanecía inmóvil, por lo que se subrayaba el carácter objetual del recurso. Y la novia, muerta, era transportada en brazos por otro, con lo que se podría identificar una vez más la imagen del muñeco o la efigie con la muerte (Sapija, 2006a: 23:57-24:06), como después volvería a realizarse en *Wielopole*, *Wielopole* (Zajączkowski, 1984: 0:29:03-0:29:43).

En la partitura de esta última obra se anotaba explícitamente que la inmovilidad del cura hacía cada vez más espesa la atmósfera (Kantor, 2010a: 290; Zajączkowski, 1984: 0:58:47-0:58:53). Los hermanos Janicki se encargaban de colocar y manipular a otros personajes como el cura (Zajączkowski, 1984: 0:11:28-0:11:53; 0:54:46-0:55:00), la abuela (Zajączkowski, 1984: 0:12:36-0:12:45; 0:49:50-0:49:58), la tía Józka (Zajączkowski, 1984: 0:13:00-0:13:07) y la tía Mańka (Zajączkowski, 1984: 0:13:12-0:13:19), así como el cura manejaba a los novios, como se indica en la partitura, a modo de muñecos (Kantor, 2010a: 265; Zajączkowski, 1984: 0:25:38-0:25:39). En *No volveré jamás* se volvería a repetir la escena de boda en la que un personaje, encargado de presidir la ceremonia, manejaba a los novios. Pero en esta ocasión el oficiante de la ceremonia era el tabernero, el novio era el propio Kantor y en lugar de quedar enlazado junto al personaje de la novia por una estola negra quedaba enlazado por el trapo blanco con el que el tabernero acababa de limpiar las mesas (CDT, 1989: 0:35:55-0:36:13).

En *¡Que revienten los artistas!* cabe mencionar el momento en que la limpiadora desencarnada por un actor masculino era manipulada por Wit Stwosz. Este le medía la cabeza con un compás y cuando movía alguno de los miembros de su cuerpo, estos quedaban balanceándose como si careciesen de centro de gravedad o gobierno activo por parte del personaje (CDT, 1986: 1:05:40-1:06:25). La misma relación entre la inmovilidad y la pérdida de centros de gravedad se puede apreciar en cómo se balanceaba el brazo del viajero después de ser soltado por el médico en *No volveré jamás* (CDT, 1986: 0:08:43-0:08:52).

6.2.19. *El espacio*

El espacio se refiere al conjunto de signos visuales y externos al actor que se pueden dividir, tradicionalmente, en decorado, accesorio e iluminación. La diferencia entre el decorado y el accesorio, como se ha venido manteniendo hasta aquí de acuerdo con la tradición, consiste en que el decorado no es manejable por parte del actor mientras que el accesorio sí permite su manipulación. En numerosas ocasiones, si un objeto permanece inmóvil y por tanto pertenece al decorado, en cuanto sea manipulado por un actor cobraría la categoría de accesorio. A estos signos, siguiendo a Fischer-Lichte (1999: 41), se le podría añadir la concepción general del espacio.

Sobre la importancia del espacio, de los objetos y de la integración del personaje en él como planteamiento muñequizador en el teatro de Tadeusz Kantor ya se han vertido bastantes ideas. En este subapartado se pretende abordar las propiedades espaciales concretas que participan en la construcción de la imagen muñequizada del personaje en su práctica escénica, como ya antes habían conseguido tanto Maeterlinck como Craig.

En cuanto a la concepción general del espacio en Kantor se puede reconocer un procedimiento típicamente posdramático. El marco escénico es entendido como una superficie pictórica (Lehmann, 2013: 285) por la importancia que se le concede a la plasticidad, la composición y la irradiación de los materiales empleados, entre otros rasgos. Estas características, como es lógico, interfieren en la percepción del personaje. Si el espacio escénico fue entendido como el lugar de la ficción, extraño y en relación de distanciamiento respecto al espectador, el personaje adquirió las mismas características que el espacio en el que se encontraba y se percibía como una presencia plástica y deshumanizada.

Además, cabe reparar en las decisiones escenográficas que tomó Kantor para los montajes de *La clase muerta* fuera de la galería Krzysztofory. Por un lado dispuso la escasa escenografía en una esquina del escenario, creando una perspectiva típicamente pictórica coincidiendo con algunas experiencias de Malevich y Tatlin (Leach, 2013: 187). Por otro lado eligió un espacio negro, como antes ya habían hecho autores como Fuchs entendiendo que así se lograba una superficie apropiada para resaltar las cualidades plásticas y la corporalidad del actor (Bobes-Naves, 2001: 501; Sánchez, 2002: 40). Y por otro lado más, como en todos sus montajes, mantuvo una luz fija y cenital, sin efectos ni cambios, que incidía en el rostro del personaje, como si de un cuadro se tratara y como se venía haciendo desde el expresionismo. La composición, el

espacio neutro y la iluminación fija y cenital reforzaron su concepción plástica del espacio integrando al personaje en él como una ficción artística, irreal, alejada del naturalismo y muñequizada.

Pero Kantor recurrió a distintos objetos y elementos escenográficos que intensificaron la muñequización del personaje afectando directamente a su apariencia. Unos elementos muñequizaron al personaje por desindividualizarlo y nivelarlo jerárquicamente junto a los objetos. Otros crearon imágenes simultáneas donde se podrían percibir distintos marcos del teatro más tradicional de títeres. Y otros entroncaron con su concepción pictórica del espacio escénico por presentar a los personajes como si fueran los retratos de una pintura.

Parece que el elemento escenográfico que Kantor empleó con mayor antigüedad para muñequizar a sus personajes fue el armario. Como ya se ha indicado en varias ocasiones lo empleó por primera vez en *El Circo* y después lo volvió a reutilizar para la obra titulada *En la pequeña mansión* y *Wielopole, Wielopole*. En el ensayo *El lugar teatral* sintetizó los conceptos con los que empleó el armario. No lo concibió como decorado ni como parte del escenario sino como una realidad autónoma que guardaba en su interior a los actores, realidades vivas y naturales, con la intención de desprestigiarlos, desindividualizarlos, presentarlos como formas disecadas y nivelarlos jerárquicamente junto a las bolsas y los sacos (Kantor, 2010b: 203-204). La muñequización lograda mediante este procedimiento radica principalmente en la cosificación del personaje de acuerdo con el segundo tipo de muñequización establecido.

El empleo de un objeto escenográfico como si fuera un retablo, o estructura generalmente en forma de biombo por donde asoman los títeres y en la que se ocultan los titiriteros o mecanismos de manipulación, es otro recurso espacial de muñequización que afecta directamente a la apariencia del personaje. Parece que la primera vez que Kantor lo empleó volvió a ser en *El Circo*, por lo que contaría con la misma antigüedad que el anterior recurso. Pero a diferencia de él se puede encontrar en mayor cantidad de obras y fue mantenido durante más tiempo, hasta la última de sus obras.

En *El Circo*, un agujero en el suelo permitía que los personajes se asomaran por ellos y realizasen su interpretación desde ellos¹⁰⁷. Consecuentemente, el cuerpo de los personajes era percibido por el espectador de manera fragmentaria. Sus piernas quedaban ocultas a la vista del espectador y se evocaba la imagen de los títeres de

¹⁰⁷ Véase la imagen 59 incluida en el apéndice V.

guante, desprovistos de piernas por contener en su interior la mano y el brazo del titiritero con la intención de manipularlos. Del mismo modo, en *Los zapateros* diversos personajes asomaban por distintas estructuras parecidas a cajas¹⁰⁸ o cubos¹⁰⁹ que ocultaban la parte inferior de su cuerpo y les hacían parecer muñecos de guiñol.

En *La clase muerta* uno de los objetos escenográficos era un retrete formado por “tres paredes que llegan hasta los hombros de una persona” (Kantor, 2010a: 146). En un momento de la obra era girado y se transforma en la tribuna donde un orador, encarnado por el viejo del doble, asomaba su cuerpo de cintura para arriba y lanzaba un grotesco discurso¹¹⁰. Quizá esta imagen múltiple, en la que el retrete se transforma en púlpito, provenga de *La sepia*, donde el Papa Julio II utilizaba una estantería industrial, pobre y de hierro, como púlpito (Kantor, 1993: 121). Kantor reconoció que el retrete es equiparable al armario (Quadri, 1986: 31). Sin duda relacionó ambos objetos por implicar la degradación del personaje y desindividualizarlo. Pero el retrete, en la polisemia de su imagen, también podría recordar al biombo o retablo que usan los titiriteros si se considera el medio cuerpo que habla y se mueve grotescamente por encima de sus tres paredes. Por tanto, podría percibirse un tratamiento escenográfico por el que un personaje evoca la imagen de un títere de guante o guiñol.

En *Una lección muy corta* aparecía un trozo de pared de fondo con una puerta y una ventana, ambas practicables. En un momento, en cuanto los personajes de los novios morían, el resto de personajes giraban la pared, dejaban a los novios al otro lado y hacían ver que se trataba de un bastidor artificial compuesto de listones de madera. Entonces, la acción repetitiva de los novios con movimientos mecánicos se enmarcaba dentro de la ventana y los personajes se sentaban en el exterior, formando un semicírculo, para observar las escenas de la ventana. No sólo suponía una inversión entre ficción y realidad. También se creaba una imagen múltiple. Por un lado parecía que los personajes observan el interior de la habitación desde el exterior. Pero al mismo tiempo se evocaba la imagen de un retablo tradicional de títeres o de una linterna mágica, donde la acción sucede en el marco o ventana de una especie de biombo¹¹¹. Dicha imagen se podría ver reforzada por la cinésica repetitiva, automática y entrecortada de los personajes, que sugerían tratarse de autómatas, por la proxémica del

¹⁰⁸ Véanse las fotografías registradas en los fondos en la Cricoteca con los códigos IV-008897 y IV-008879.

¹⁰⁹ Véase la fotografía registrada en los fondos en la Cricoteca con el código IV-008903.

¹¹⁰ Véase la imagen 92 incluida en el apéndice V.

¹¹¹ Véase la imagen 93 incluida en el apéndice V.

resto de personajes que, en el exterior, recuerdan al público de una función de títeres (Jacquie Bablet, 1988: 0:39:27-0:39:54; 0:41:12-0:48:50) e incluso por el personaje del autor que al final de la pieza, desde el lugar donde están los novios, abre la ventana y finge su muerte desplomándose en el marco de la ventana y dejando colgados tanto su tronco como sus brazos hacia el exterior¹¹², como mueren típicamente los personajes del guiñol (Jacquie Bablet, 1988: 0:46:57-0:48:00). La misma similitud entre un objeto escenográfico y el retablo de títeres por la disposición del público a su alrededor para observar la escena que sucede en su interior se puede apreciar en el cricotaje *Dulce noche* (Champannois, 1990: 0:35:44-0:34:00).

El personaje del judío en *Mañana será mi cumpleaños* salía verticalmente del interior de una caja, cuya tapa debía levantar, recordando a los muñecos de las cajas sorpresa o de los guiñoles que cobran vida desde el embalaje en el que descansan. Al terminar su papel volvía al interior escurriéndose en horizontal, evocando la imagen de un muerto que regresa a su ataúd. Después, le seguía Maria Jarema, quien se escurría hacia el interior de la caja dejando un pliegue de su ropa sobre la misma que se iba deslizando hasta el interior como si se tratara de la tela que forma el cuerpo de una marioneta (Zajaczkowski, 2008: 0:52:10-0:52:22). En este caso, la caja dotaba a los personajes de la apariencia de un muñeco cuya muerte se representaba con el regreso a la caja.

En *No volveré jamás* se puede apreciar otra variante más del empleo de los signos espaciales para presentar al personaje en calidad de títere. Como ya se indicó hay una serie de factores que unidos al movimiento de los personajes hacen pensar en un retablo de autómatas o una construcción similar a los autómatas de reloj. En primer lugar, del mismo modo que estas formas de títere, las puertas del decorado se abren y se cierran solas para dar paso a los personajes como si estuvieran programadas mecánicamente (CDT, 1989: 0:46:53-0:46:58). En segundo lugar, por ellas se repiten mecánicamente las entradas y salidas masivas de personajes, como si fuera un retablo de autómatas (CDT, 1989: 0:10:24-0:11:00). En tercer lugar, algunos personajes acceden por las mismas puertas hasta la escena gracias a una plataforma móvil sobre la que van subidos (CDT, 1989: 0:41:17-0:41:40)¹¹³. Y a menudo los personajes salen por las puertas caminando de espaldas como si el giro no estuviera contemplado entre las posibilidades

¹¹² Véase la imagen 94 incluida en el apéndice V.

¹¹³ Véase de la imagen 95 a la 98 incluidas en el apéndice V.

de los engranajes que parecen gobernarlos (CDT, 1989: 0:54:11-0:54:35; 1:16:55-1:17:14; 1:19:50-1:20:18).

Finalmente, en *Mañana será mi cumpleaños*, se puede apreciar un último recurso vinculado con la concepción plástica y pictórica de la escena que refuerza especialmente la muñequización del personaje con la intervención de los elementos escenográficos. La escenografía de esta obra estaba constituida por varios marcos de cuadros en cuyo interior descansaban los personajes. El hecho de que los marcos estuvieran huecos y el fondo de la escena estuviera recubierto por telas negras, aumentaba la corporalidad plástica de los personajes causando la impresión de que efectivamente se encontraban en el interior de un cuadro.

Llama la atención que con el recurso de los marcos pictóricos no sólo se plantee una muñequización del personaje y una ficcionalización de la representación dramática. En esta obra los personajes violaban la frontera estética del cuadro en distintas direcciones. En unas ocasiones el personaje del interior del cuadro superaba el marco ficticio asomando hacia el exterior su cuerpo; es decir, representando la introducción de la ficción en la realidad. Así, el personaje de Kantor sobrepasaba el marco ficticio del cuadro con uno de sus dedos (Zajaczkowski, 2008: 0:02:20-0:02:27), con su codo¹¹⁴ o con la totalidad de su cuerpo (Zajaczkowski, 2008: 0:44:19-0:44:22). En otras ocasiones el personaje era sacado del interior del cuadro por otros personajes del exterior y representaba la alteración de la ficción por parte de la realidad, como cuando los soldados forzaban a Kantor hacia el exterior (Zajaczkowski, 2008: 0:59:40-0:59:43, 1:03:03-1:03:16). Y en otras ocasiones eran personajes del exterior, y por tanto de la realidad, quienes introducían su corporalidad en el interior del cuadro e interferían en la ficción del cuadro, como el caso en el que un personaje tocaba a Kantor y este, en el interior del cuadro, cobraba movimiento y vida (Zajaczkowski, 2008: 0:16:26-0:16:29) o en el que Maria Jarema descolocaba la cabeza de la Menina negra (Zajaczkowski, 2008: 0:43:04-0:43:06).

Este recurso, consistente en la violación y la superación de las fronteras entre la ficción y la realidad, fue experimentado por Kantor en el terreno pictórico antes que en el teatral. Bastaría recordar los cuadros titulados *Ya está bien de estar sentado en el cuadro. Salgo*, de 1987, o *El soldado lleva el cuadro donde está pintado llevando el cuadro*, de 1988. En ellos, la pierna de un personaje representado pictóricamente en el

¹¹⁴ Véase la imagen 99 incluida en el apéndice V.

interior del cuadro sobresale del marco y es representado plásticamente en tres dimensiones con materiales semejantes a la cera. Por tanto, planteaban la misma disolución entre ficción y realidad y se podría concluir con que el recurso pictórico fue el antecedente del teatral.

Pero es muy posible que las experiencias tanto plásticas como teatrales de Kantor en cuanto a la superación de los marcos ficticios cuente con un antecedente mucho más antiguo. Victor I. Stoichita (2006: 163) denomina “paso” al recurso con el que pintores desde el siglo XV representaron plásticamente el paso del estado muerto al vivo y que consistía en representar al cuerpo que cobraba vida sobrepasando algún tipo de límite estético con el que se distingue y separa la ficción de la realidad. El mismo estudioso ejemplifica este fenómeno con diversos cuadros. Jan y Hubert van Eyck, en su *Retablo del Cordero Místico*¹¹⁵, de 1432, representaron a Adán con un pie fuera del marco, como fue tan del gusto de los artistas flamencos (Stoichita, 2006: 52, 55), por quienes quizá el recurso se extendiera a otros autores y épocas, para simbolizar su transformación en carne después del pecado capital. Robinet Testard, en su ilustración de 1480 titulada *Pígmalión se arrodilla ante la estatua* representó a esta tendiendo la mano y dejando colgar los pliegues de su paño más allá del retablo en el que se encontraba, para simbolizar su transformación en ser vivo¹¹⁶. Fra Bartolomeo, en su *Salvator Mundi*, de 1516¹¹⁷, hizo que la figura sobrepasara con el brazo la hornacina en la que se encontraba y con la pierna el umbral que separaba ficción y terrenalidad. Luis Lagrenée en *Pígmalión*, de 1781, representó el pie de la estatua dando un paso más allá del pedestal que la mantenía en la condición de estatua y liberando la forma de sus fronteras¹¹⁸. Kantor, estudiante y profesor de Bellas Artes, interesado en las artes plásticas, es muy posible que conociera el motivo del “paso” que se empezó a difundir desde los artistas flamencos. Quizá su recurso de la violación de los marcos ficticios, tanto en su pintura como en su teatro, provenga de esta tradición anterior.

6.2.20. La presencia del director en escena

Uno de los rasgos más llamativos del teatro de Kantor es su presencia en escena, no sólo durante los ensayos sino también durante las funciones abiertas al público. Richard

¹¹⁵ Véase la imagen 100 incluida en el apéndice V.

¹¹⁶ Véase la imagen 101 incluida en el apéndice V.

¹¹⁷ Véase la imagen 102 incluida en el apéndice V.

¹¹⁸ Véase la imagen 103 incluida en el apéndice V.

Foreman (Miklaszewski, 2001: 105), Joseph Beuys, James Lee Byars (Tejeda, 2003: 51), Schleef, Puntilla (Lehmann, 2013: 232) o Sara Molinas (Cornago, 2005b:139) fueron otros creadores que hicieron lo mismo, tal vez inspirados en la tradición vanguardista iniciada por Jarry consistente en la presentación de la obra por parte del autor, integrándose en su plasticidad. Como señala Alonso de Santos (1981: 32), Kantor desempeñó cuatro roles sobre escena: autor, director, actor y público. Por una parte, su presencia evidenciaba tanto la artificialidad como la autoría de las imágenes que se desarrollaban. Por otra parte, interfería en el desarrollo de las piezas corrigiendo posturas e imponiendo ritmos como es propio en una labor de dirección. Al mismo tiempo, en algunas obras ejerció funciones que parecían incluirse más en la ficción del drama que en su construcción o dirección. Pero en la mayoría de las ocasiones, y aunque su presencia captara la atención del espectador por sí misma debido al extrañamiento intrínseco del recurso, se limitaba a observar fuera del espacio donde se desarrollaban las acciones.

La presencia de Kantor ha dado lugar a numerosas comparaciones. Unos lo comparan con un demiurgo o titiritero (Miklaszewski, 2001: 95), con un mago o agente de espionaje (Miklaszewski, 2001: 105), con un director de circo o con Caronte (Tejeda, 2003: 50), con un director de orquesta (Miklaszewski, 2001: 128), con un maestro de ceremonias (Bravo, 2010: 13) o con un domador (Canziani, 2011: 84). También ha generado bastantes críticas. Alonso de Santos (1981: 31) lo califica de cruel desde la perspectiva de los actores. López Sancho (1981) lo entiende como un acto narcisista, “convertido en el ombligo de su propia creación, tan endiosado en su poder”. Y otros le llaman “*megalomaniaco con aspiraciones divinas*” (Sagarra, 1990). Como repara Bablet (1983a: 185), a esta interpretación puede oponerse otra, ya que podría tratarse de la fascinante expresión romántica de la creación en la que el autor aparece junto a sus criaturas, como lo entendió Wajda, siendo habitual en Japón, y por tanto adscribible a una tradición oriental en la que podría hundir sus raíces.

Es muy posible que el antecedente más lejano de este recurso, dentro de las obras del propio Kantor, se encuentre en *Balladyna*. En esta obra aparecía un intruso ajeno a la representación que con sus comentarios irrumpía en la acción y suponía la invasión de una presencia física y real en el marco del arte (Skiba-Lickel, 1991: 29). Del mismo modo, en las obras posteriores donde apareció junto a los actores de sus piezas, él suponía una presencia real en el interior de la ficción.

Otro de los posibles orígenes se encuentra en el circo, donde el director se mezcla con los personajes de los distintos números. Así se puede reconocer en *El circo*, de Kazimierz de Mikulski, donde este, siendo autor, al mismo tiempo interpretó el papel de director de circo (Kantor, 1984: 223). Quizá la presencia de Kantor en sus obras se debiera a un desarrollo personal de la unión que se produjo en esta obra entre el papel de autor, director y personaje.

Pero el propio Kantor reconoció que es una técnica proveniente del *happening* (Alonso y Monleón, 1981: 41), donde el cuerpo se convierte en objeto y el artista se transforma en su propia obra de arte. En los *happenings* de Kantor es frecuente verle integrado en el interior de sus creaciones diluyendo las fronteras entre ficción y realidad. En las fotografías de *Happening marino* se le puede apreciar dirigiendo la acción con chistera, bata de rayas y megáfono en la mano, del mismo modo que en *Lección de anatomía según Rembrandt* participó activamente como personaje. De manera coherente con el origen de este recurso, teóricos como Tejeda (2010: 40) o Cornago señalan la procesualidad que implica la presencia de Kantor en las escenas de las obras posteriores al Teatro Happening. Según este último (Cornago, 2005a: 36, 191; 2005b: 138), acentúa el escenario como un espacio de escritura física y material que, a la manera de un ensayo, despliega el erotismo de una realidad viva, abierta y en transformación que revela los mecanismos de su propio funcionamiento.

Después de estas experiencias previas, Kantor mantendría su presencia sobre la escena durante el desarrollo de las funciones como un rasgo característico de su creación artística. Declaró que en *La gallina acuática* pretendía destruir así la ilusión, estimular al actor y corregir el ritmo de la pieza (Skiba-Lickel, 1991: 42). Es decir, contribuyó a la realización de sus particulares teorías sobre la ficción y la realidad pero al mismo tiempo cumplió el rol de director. Cabe reparar, eso sí, que junto a él diversos personajes con una función demiúrgica prolongaban el mismo rol como si se desdoblaran unos sobre otros en un juego de espejos encadenados. Así, por ejemplo, junto a las indicaciones de Kantor a los actores, principalmente sobre el ritmo de la pieza, en *Wielopole, Wielopole* se puede apreciar cómo la viuda del fotógrafo inmovilizaba a los personajes con sus órdenes (Zajązkowski, 1984: 0:19:30-0:19:50) o cómo el cura dirigía a los soldados (Zajązkowski, 1984: 0:30:33-0:30:55).

Con *Wielopole, Wielopole* se puede ejemplificar claramente su intervención en la obra en una posición más cercana al actor. Al final de cada acto se encargaba de concluir la interpretación con distintas acciones. Al final del acto I recogía la estola y

cerraba la puerta de la escena (Kantor, 2010a: 268; Zajączkowski, 1984: 0:29:44-0:30:03). Al final del acto II volvía a cerrar la puerta del fondo (Zajączkowski, 1984: 0:42:21-0:42:32). Al final del acto III se llevaba al cura de la mano (Zajączkowski, 1984: 1:01:00-1:01:17). Y al final del acto V doblaba el mantel de la última cena con la precisión de un embalaje y salía de la escena (Kantor, 2010a: 332; Zajączkowski, 1984: 1:27:40-1:28:52). Tal vez sea en este sentido en el que afirmaba estar presente en sus propios espectáculos, asumiendo la misma responsabilidad y corriendo el mismo riesgo que los actores (S.F., 1987: 41).

A lo largo de sus obras se puede reconocer una evolución del recurso. A partir de la segunda mitad de los años 80, coincidiendo con el final de sus días y una etapa pictórica en la que abandonó la abstracción por la figuratividad para autorretratarse con insistencia, su presencia en escena cada vez sería más fuerte. Así lo señaló Denis Bablet (1988: 48) respecto a *No volveré jamás*, donde Kantor se incluyó en la escena al mismo nivel que los actores, en calidad de personaje y desdoblado por una figura de cera. Después, Pérez Coterillo (1991: 126) volvería a repetir la misma idea pero en relación con *Mañana será mi cumpleaños*, donde Kantor fue interpretado en calidad de personaje por un actor con un claro papel protagonista. Posiblemente, el aumento ascendente de su presencia sobre escena y el desplazamiento cada vez mayor desde la condición de autor y director a la de personaje protagonista se deban a una época de reflexión existencial donde el autor se replegó autobiográficamente sobre sí mismo. Por aquel mismo tiempo, en el ensayo que tituló *La real "i"* en 1988 afirmó que llegando al final de su carrera puede ser juez de sí mismo. Y dijo que su presencia en escena pretendía encubrir el fallo de su idea de lo imposible y de todas aquellas relacionadas con su teoría de la "no interpretación" (Kantor, 1993: 163).

La crítica ha intentado explicar las razones de su presencia en escena y sus efectos sobre la recepción de la obra más allá de las palabras del autor. Muchos han interpretado que se debe a un deseo de presentar las obras como proyección del interior del autor y no como una imitación de la realidad. Brunella Eruli (1980b: 57) entiende que así Kantor convierte los objetos en iconos y señala que la naturaleza de sus obras es imaginaria y no representativa. Broch (1987: 39) justifica su presencia sobre el escenario por entender este como el espacio de su memoria. Y Michał Kobiąłka (2006: 26) expresa la misma idea diciendo que materializa lo invisible. Este mismo estudioso aporta la idea de que la presencia de Kantor junto a la proyección escénica de sus recuerdos cohesionan las dimensiones temporales del pasado, el presente y el futuro

(Kobińska, 1993c: 337). Isabel Tejeda (2003: 51) incide en la misma función cohesionadora y disolutiva entre fronteras. Pero en lugar de entender que una dimensiones temporales diferentes y opuestas entiende que una diversos elementos como la realidad y la ficción, la vida y la muerte, el actor y el público. Y añade que se trata del equivalente teatral del autorretrato en pintura.

Lo que más interesa de su presencia sobre escena en relación con la muñequización es el efecto que genera sobre la percepción de los personajes por parte del espectador. Semióticamente se podría relacionar con los signos visuales externos al actor y relacionados con el espacio por su ubicación. En cambio, por su carácter extraficcional, la presencia del director contrasta con el personaje, que pertenece a la ficción e incrementa la apariencia artificial de este. Podría pensarse en un mecanismo de muñequización externa que evidencia la condición artística del personaje y concreta la muñequización interna consistente en la ausencia de voluntad en el personaje, ya que aparece manejado por parte de un director. Tal vez las palabras de Rosenzweig (2008: 164) sirvan para relacionar el fenómeno perceptivo con la muñequización interna del personaje y la concepción de la vida como teatro de marionetas cuando afirma que Kantor aparece *“como un dios manipulando los hilos del mundo”*.

Al mismo tiempo es posible que la muñequización se produzca en una doble dirección. Si la presencia real de Kantor incrementa la muñequización de los personajes por subrayar su carácter ficticio, la inclusión de Kantor en el mundo ficticio que supone la escena le absorbe a él mismo, lo somete a un proceso de ficcionalización y lo convierte en materia artística, artificial, irreal y por tanto muñequizada. Francisco Nieva (1997: 42) interpretó en esta línea que Kantor realizaba una objetualización de sí mismo por compartir el mismo espacio que sus personajes.

7.

CONCLUSIÓN

En este estudio se ha propuesto el concepto de *personaje efigie* para designar el resultado obtenido a través de dos recursos teatrales: el empleo de efigies y la muñequización del personaje. Por efigie se ha entendido toda construcción plástica capaz de figurar la presencia de un personaje sobre la escena. El objeto, el títere, la escultura, la máscara, el maniquí o la figura de cera son algunas de las formas que puede adoptar. En origen es un objeto independiente que pertenece a las artes plásticas o que configura un género artístico por sí mismo. Y su aparición sobre la escena, compartiendo el espacio con actores reales, se debe a una recontextualización.

La muñequización del personaje, por su parte, se ha entendido como la técnica de caracterización tanto interna como externa que consiste en artificializar al personaje interpretado por un actor vivo. Por tanto, se trata de una concepción general del personaje y repercute directamente en el trabajo del actor y su estilo interpretativo. Se pueden establecer tres grandes variantes de muñequización. La primera se refiere a la dimensión interna del personaje y se percibe en el automatismo, el vacío psicológico y la ausencia de voluntad. La segunda atañe tanto a la dimensión interna como a la externa del personaje y se materializa en su desindividualización, esquematización o tipificación. La tercera alude a la dimensión externa y afecta a la apariencia y expresión del personaje por cuanto adquiere los rasgos y las propiedades de una efigie.

El análisis de los dos recursos de manera conjunta se debe a la estrecha relación que establecen entre ellos. Si la efigie es un cuerpo artificial que funciona como personaje, la muñequización del personaje es un cuerpo natural que resulta artificializado. Dicho de otra manera, la efigie es el modelo de la muñequización y la muñequización es la imitación de la efigie. Además, comparten las mismas causas de aparición, la misma intención y la misma historia, manifestándose frecuentemente de manera simultánea.

Las causas que intervienen en el empleo de cuerpos artificiales y cuerpos artificializados sobre la escena responden a distintos órdenes. Históricamente, diversas experiencias de crisis y decadencia, ya fueran individuales o colectivas como la guerra, han conducido a la deformación de la representación artística del ser humano y su reinterpretación como una efigie. Filosóficamente, los tópicos del *theatrum mundi* y del mundo como teatro de marionetas han llevado a la artificialización del ser humano, del mismo modo que la preocupación por la muerte ha desnaturalizado la figura humana en el marco del arte. Socioculturalmente, los avances técnicos y científicos, propios de las eras mecanicistas, influyeron decisivamente en la nueva concepción del personaje. Y artísticamente, resultaron especialmente influyentes tanto las búsquedas de una autonomía artística como las interferencias con las artes plásticas, por las que las cualidades de un arte pasaron a otro.

Tanto un recurso como otro oscilan entre las categorías estéticas de lo grotesco, lo siniestro, lo abyecto o lo metafísico. Ambos privilegian la imagen sobre la palabra, renuncian a la base psicológica del personaje, establecen un distanciamiento entre actor, personaje y público, introducen lo inanimado en escena, contribuyen al empleo del objeto más de la condición de accesorio, igualan jerárquicamente a actores y objetos y resaltan tanto la plasticidad como la materialidad corporal de la escena.

El origen de la efigie parece ser más antiguo que el de la muñequización, aunque muy pronto sus historias transcurrirían de manera paralela. Sus antecedentes más remotos se encuentran en las esculturas funerarias que, desde los orígenes de la civilización, se encargaron de rememorar a los muertos. La muñequización puede que naciera de la imitación de estos monumentos fúnebres por parte del actor.

Hasta el siglo XVII diversas formas escénicas, ya fueran teatrales o parateatrales como el juego, el ritual, el carnaval o la *commedia dell'arte*, destacaron en el uso de ambos recursos. La efigie representó identidades posibles, ausentes, pasadas o futuras y reforzó la tipificación de los personajes. Y la muñequización se podía reconocer en el estilo de interpretación que emplearon basado en la artificialidad.

En el siglo XVIII, el auge de los autómatas, la fabricación industrial de maniqués con una finalidad comercial y la proliferación de galerías de figuras de cera contribuyeron decisivamente al desarrollo de la efigie. El circo, además de incluir entre sus números autómatas, figuras de cera o ventrílocuos, también subrayó la artificialidad de su interpretación y sacrificó la dimensión psicológica del actor en beneficio de la dimensión física. La absorción de todas estas formas por el teatro conllevaría la reproducción de algunas de sus cualidades y, por tanto, además de ser manifestaciones originarias del fenómeno estudiado pasarían a convertirse en otro tipo de causas de las manifestaciones posteriores.

A partir del siglo XIX el *personaje efigie* evolucionó de un estado de gestación a otro de asentamiento. Debido a esta circunstancia cronológica, los recursos de la efigie y de la muñequización del personaje se podrían incluir dentro del paradigma de la modernidad. Los autores románticos se fascinaron por los seres inertes que cobran vida y por su perfección formal frente al ser humano. Teatralmente, a partir de la intensificación del trabajo rítmico y corporal del actor por encima del verbal se prefirieron las creaciones artificiales frente a las humanas por poseer mayor precisión y capacidad en este sentido. Así lo demostró Heinrich von Kleist, autor del que se podría considerar el primer manifiesto del tema de estudio.

Incluso algunos autores llegaron a defender la sustitución del actor real por otro artificial en nombre de un teatro autónomo. Los simbolistas podrían ilustrar estas aspiraciones. Maurice Maeterlinck, por ejemplo, pretendió llegar a las capas más profundas de la percepción a través de un tratamiento muñequizador del personaje y propuso desterrar la presencia humana sobre la escena. Pero frente a este carácter utópico de los dos recursos se puede reconocer otro distópico. Mientras que en unas ocasiones reflejaron la perfección y la superación de lo humano, en otras denunciaron los aspectos mecánicos, alienantes e inhumanos en la existencia del individuo.

El primer tercio del siglo XX, con las vanguardias históricas, se podría concebir como la época de esplendor teatral de la efigie y la muñequización del personaje ya que ocuparon una posición dominante en el sistema teatral. Dentro de una concepción mayoritariamente utópica, la naturaleza y el ser humano fueron sometidos a un tratamiento autónomo y puramente artístico de manera definitiva. El teatro de títeres fue reintroducido por vía culta. El expresionismo recuperó la utilización de máscaras y exageró los rasgos del personaje hasta la deformación y la impersonalización. El concepto de “supermarioneta” de Edward Gordon Craig ejerció una importante

influencia. El cubismo recurrió a un vestuario geométrico que cosificó al actor. El futurismo lo desarrolló adoptando una estética industrial y mecanicista que aproximaba el personaje al robot. Y tanto el movimiento dadá como el surrealista utilizaron el maniquí como obra artística independiente. Las experiencias escénicas de Oskar Schlemmer, entre muchos otros, sintetizaron una considerable porción de los planteamientos de esta época.

Las numerosas similitudes entre ambos recursos, junto a su aparición conjunta en las mismas manifestaciones y en las mismas obras de un único autor, no sólo fuerzan a su interpretación como los dos rostros de un mismo fenómeno que merecen una sola expresión con la que ser denominados. También obligan a concebir teórica e históricamente los dos recursos como dos estadios de una escala gradual que parte del actor vivo, propio del teatro naturalista inspirado en valores psicológicos y verbales, para aproximarse progresivamente hasta el objeto muerto, propio del teatro más autónomo que basa su esencia en la plasticidad y la materialidad. La muñequización sería un primer estadio entre ambos extremos, donde el personaje se alejaría del teatro naturalista incrementando su dimensión física y tomando la efigie como modelo. La efigie sería un segundo estadio, alejado del naturalismo en mayor medida, donde el actor sería sustituido plenamente por un cuerpo artificial.

El *personaje efigie* se manifestó de manera emblemática en el teatro de Tadeusz Kantor. Siempre estuvo presente en sus manifiestos, sus ensayos y sus trabajos escénicos. Y contribuyó intensamente a sus ideas sobre el teatro y la muerte. No resulta extraño considerando que se trató de una personalidad que se dedicó a las artes plásticas, que vivió la Segunda Guerra Mundial, que apostó por un teatro autónomo y que recibió el legado tanto de las formas del juego, el ritual o el circo como del romanticismo, el simbolismo y las vanguardias.

A lo largo de la producción dramática de Kantor se han reconocido seis grandes tipos de efigie que a su vez se pueden dividir en varios subtipos atendiendo a diversos rasgos como la forma, el grado de movilidad, la relación con el cuerpo del actor o el material empleado. El títere es entendido como el cuerpo artificial más o menos antropomórfico con capacidad de movimiento. Kantor exhibió autómatas, que son aquellos títeres en los que el ser humano interviene en su creación y activación pero no en su manipulación; sombras del cuerpo del actor proyectadas en distintas partes del escenario; y otras construcciones de resonancias constructivistas que se pueden emparentar con el bunraku japonés puesto que eran manipuladas por varios actores a la vista del público. También

empleó diversas esculturas, cuyo rasgo principal es la falta absoluta de movimiento. Según su estética se podrían dividir en constructivistas, clásicas, guiñolescas y zoomórficas. Atendiendo del mismo modo a su estética recurrió a máscaras clásicas, guiñolescas y circenses. Pero otras formas de cuerpo artificial resultaron más originales dentro de su universo dramático. Ese fue el caso de los biobjetos, o construcciones artificiales no antropomórficas que podían aparecer unidas al cuerpo del actor por contigüidad, sustituyendo una parte de su anatomía o sustituyendo la totalidad de la misma; de los maniqués, antropomórficos, entre los que se pueden distinguir los que duplicaron la escala real, los que reprodujeron parcialmente el cuerpo humano, ya fuera de manera dependiente o independiente respecto al actor, y los que reprodujeron la totalidad de un cuerpo humano; o de las figuras de cera, cuyo rasgo distintivo frente al maniquí fue el material de construcción.

Es posible que gran parte de los cuerpos artificiales empleados por Kantor estuvieran inspirados en los textos literarios empleados para sus montajes puesto que ya aparecían en ellos de cierta manera. Ese es el caso, por ejemplo, del maniquí empleado para relativizar las categorías de vida y muerte, pasado y presente, que ya se encontraba en la obra de Witkiewicz. O de la pobreza y el rango inferior impresos en sus figuras de cera, que están en deuda con los planteamientos de Schulz.

A menudo Kantor experimentó primero sus efigies en trabajos escenográficos y de dirección para después incorporarlos a las obras oficiales de su compañía. El títere es la forma que empleó con mayor antigüedad. También fue la forma que más prolongó en el tiempo por retomarla con bastante posterioridad seguida de los biobjetos, los maniqués parciales y las esculturas ecuestres. Las formas que más empleó desde un punto de vista cuantitativo y a las que recurrió en un mayor número de obras fueron los biobjetos, los maniqués parciales y las figuras de cera. Por el contrario, las formas que empleó en menor medida fueron las máscaras, las sombras y los maniqués gigantes.

La muñequización interna de los personajes de Kantor se percibe desde su propia concepción, por la que en lugar de obedecer a su propia voluntad obedecen a las leyes de la memoria y del recuerdo. Dicha concepción se manifiesta a través del automatismo, de la repetición de palabras, gestos y movimientos o de la presencia del director sobre la escena mientras se realizaban las funciones. La muñequización tipificadora se detecta en la repetición de personajes o la uniformidad que presentan entre ellos.

La muñequización externa es llevada a cabo a través numerosos mecanismos por descansar sobre la corporalidad del personaje, donde encuentra múltiples signos con los

que expresarse que, a su vez, son los más perceptibles. En el teatro de Kantor se han llegado a analizar 47 mecanismos distintos, algunos de los cuales se subdividen en varios subtipos. Pueden clasificarse según correspondan al texto dicho, la apariencia, la expresión del personaje o su relación con el espacio. La repetición de intervenciones y la artificialidad en la pronunciación contribuyeron a una desnaturalización del personaje en cuanto al texto dicho. El maquillaje exagerado, el vestuario cubofuturista, el uniforme desindividualizador, el embalaje humano, la fragmentación o el almacenamiento de los actores en espacios opresores aproximaron la apariencia del personaje hacia la efigie. La inmovilidad, la deformación de los gestos y movimientos evocando lo mecánico, el *tableau vivant* o la agrupación y acción conjunta de personajes cumplieron la misma función en lo referente a la expresión. Y la integración del personaje en marcos pictóricos, en objetos o elementos escenográficos que les confieren una apariencia plástica e irreal contribuye de la misma manera a su artificialización en relación con el espacio.

Los mecanismos de muñequización presentes en la dramaturgia de Kantor cuentan con numerosos antecedentes. Por ejemplo, el vacío psicológico y los estados cercanos al sonambulismo por los que los personajes parecen carecer de voluntad propia arrancan de una tradición inaugurada por autores como Hoffmann, L'Isle Adam o Maeterlinck. La uniformidad tipificadora se podría relacionar con las experiencias de autores como Meyerhold. La repetición de palabras y la exageración mímica inspirada en la infancia ya aparecía en Schulz. El maquillaje artificial y exagerado proviene del expresionismo. La inmovilidad de los personajes, su manipulación por otros personajes y la desarticulación de sus miembros corporales ya fueron practicadas por Witkiewicz. La geometrización de gestos y movimientos se puede encontrar en las prácticas rituales, en el teatro Noh, en Craig, el Futurismo u Oskar Schlemmer. La agrupación y acción conjunta de personajes aparecía como motivo en la obra de Maeterlinck y el posterior teatro de masas. Y, del mismo modo, el empleo de diversos marcos espaciales en los que encuadrar a los personajes resaltando sus cualidades plásticas podría encontrarse en Mary Shelley, Maeterlinck o Craig.

La práctica de muchos mecanismos de muñequización presentes en el teatro de Tadeusz Kantor precedió a su teorización. Ese fue el caso de la esquematización de los personajes, su inmovilidad o la repetición, que no aparecieron formulados teóricamente hasta el Teatro Cero. Del análisis de sus espectáculos y ensayos se pueden extraer algunas conclusiones al respecto. Los mecanismos de muñequización más antiguos

fueron el embalaje, el automatismo, la repetición, la esquematización de personajes, su duplicación, su almacenamiento, su agrupación o su acción grupal junto a la geometrización de los movimientos. A estos les siguieron otros como la pronunciación artificial o el maquillaje, que evolucionó de una estética circense a otra mortuoria. Algunos mecanismos de los más tardíos, por ejemplo, fueron la *gran entrée* y la integración del personaje en un marco pictórico, si bien la transformación espacial en una especie de retablo de títeres provenía de mucho antes. Cuantitativamente destacaron la inmovilidad, la marcha militar, la falta de centros de gravedad y la manipulación de unos personajes por otros. Los menos usados tal vez fueran los peinados geométricos, los postizos naturalistas y el vestuario plástico, geométrico y circense.

Cada tipo concreto de cuerpo artificial y cada mecanismo de muñequización poseen un significado, una función y un efecto diferente. Pero cabe aventurar una sola idea para todos ellos a la luz de las teorías de lo performativo. En todos los casos generaron una presencia plástica, extraña, sólida y deshumanizada que obliga al espectador a percibir al personaje de manera distinta a la convencional. En lugar de reparar en su psicología y su significado repara en su materialidad y en su significante experimentando múltiples sentidos ajenos a cualquier lógica o voluntad.

La mezcla de elementos heterogéneos que descansa en el interior del *personaje efigie*, donde se une lo humano y lo objetual, podría elevar la categoría estética de lo grotesco por encima del resto. Para Bajtín simboliza el proceso de cambio captado en el preciso instante en el que coincide el rostro antiguo con el nuevo. En el caso del *personaje efigie* lo humano, o lo que recuerda a ello, equivaldría al antiguo rostro del teatro naturalista, basado en la psicología y la imitación de la vida. Lo objetual, o lo que artificializa lo humano, equivaldría al rostro nuevo del teatro que, naciendo del anterior, busca la plasticidad y la autonomía sin renunciar a las preocupaciones humanas.

Algunos críticos, principalmente desde la prensa diaria de la década de los 90, dirigieron sus feroces cometarios contra el teatro de Tadeusz Kantor e intentaron restarle valor. Le acusaban de egocentrismo, de esteticista, de elitista, de no ser el teatro del futuro y de fomentar un teatro condenado a su desaparición por no poder crear una escuela ni ser repetido por imitadores de calidad. Este último argumento resulta bastante curioso por dos razones.

En primer lugar, porque muchos aspectos de su teatro fueron compartidos por otros dramaturgos más o menos contemporáneos como Robert Wilson, Peter Schumann, Benno Besson, Divadlo Za Branou d'Otomat o grupos como Bread and Puppet o La

Cuadra. Quizás no fueran una continuación directa de su teatro, con lo que se demostró la existencia y validez de un teatro diferente al naturalista y próximo al practicado por Kantor. Captó la atención de otros autores, incluso convencionales y tradicionalistas como José Luis Alonso de Santos, quien intentó imitar sus resultados en alguna de sus obras sin demasiado éxito, prueba de que hubiera creado una escuela si hubiera sido posible reproducir sus hallazgos de manera industrial. Y posteriormente se puede reconocer su legado en compañías españolas como La Zaranda; latinoamericanas, en las que parece haber arraigado de manera muy fructífera, como El Teatro Periférico de Objetos del argentino Daniel Veronesse o El Pequeño Teatro de Morondanga del uruguayo Roberto Suárez, y en otros autores como los argentinos Ricardo Bartís y Pompeyo Audivert o el francés Philippe Genty.

En segundo lugar, aquellas críticas resultan un tanto sospechosas por cuanto la originalidad y la irrepetibilidad nunca fueron argumento para la desvalorización. Por el contrario, siempre fueron motivo de elogio. El teatro de Kantor no sólo actualizó el empleo de la efigie y la muñequización del personaje exhibiendo su potencial más allá de la época en el que se originaron como recursos teatrales. Kantor también demostró la auténtica vitalidad del teatro, que no consiste en establecer una sola línea para repetirla de manera circular y estéril sino en abrir múltiples y cambiantes direcciones más allá de las fronteras y los límites imaginados.

8.

BIBLIOGRAFÍA

- ABIRACHED, ROBERT (1994): *La crisis del personaje en el teatro moderno*, trad. Borja Ortiz de Gondra, Madrid, ADE.
- ACUÑA GARRIDO, PAULA ANDREA (2013): *Dentro de casa. Construcción de una puesta en escena ominosa* (Tesis), Santiago de Chile, en [http:](http://)
- ALIQUE, JOSÉ BENITO (1980a): “Introducción”, *Todo Ubú*, Alfred Jarry, Barcelona, Bruguera, pp. 7-18.
- (1980b): “Cronología”, *Todo Ubú*, Alfred Jarry, Barcelona, Bruguera, pp. 335-341.
- ALONSO DE SANTOS, JOSÉ LUIS (1981): “Tadeusz Kantor y *Wielopole*, *Wielopole* por Cricot 2”, *Primer Acto* (julio-octubre), pp. 31-38.
- Y JOSÉ MONLEÓN (1981): “Caracas, entrevista con Tadeusz Kantor. El actor nuevo no debe representar”, *Primer Acto* (julio-octubre), pp. 39-42.
- ALVARADO, ANA (2009): “El objeto de las vanguardias del siglo XX en el teatro argentino de la Postdictadura. Caso testigo: El Periférico de objetos”, *Escritos sobre teatro, II, teatro y cultura viviente: del mundo griego clásico a la Post-modernidad actual*, comp. Jorge Dubatti, Buenos Aires, Nueva Generación, pp. 11- 80.
- ANTICH, XAVIER (2005): “Bruno Schulz, el subversivo invisible”, *La Vanguardia* (12 de enero), p.20.

- ANTONIOLI, NATALIA (2011): “Souvenir da Wielopole”, *Omaggio a Kantor opere su carta: 1947-1990*, Bologna, Archetipo libri, pp. 71-75.
- ARISTÓTELES (2010): *Poética*, de. Salvador Mas, Madrid, Biblioteca Nueva.
- ARMADA, ALFONSO (1987): “Aparato creador desconocido”, *El País* (17 de septiembre), en <http://ELPAIS.COM/DIARIO/1987/09/17/CULTURA/55882801850215.HTML> (última visita: 22 de marzo de 2014).
- ARTAUD, ANTONIN (1990): *El teatro y su doble*, trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa.
- (2005): *El arte y la muerte/ otros escritos*, trad. Víctor Goldstein, Buenos Aires, Caja negra.
- ARTILES, FREDDY (1998): *Títeres: historia, teoría y tradición*, Zaragoza, Librititeros.
- BABLET, DENIS (1980): “Edward Gordon Craig: l’attore e la supermarioneta”, *Quaderni di teatro*, 8, pp. 23-29.
- (1983a): “La classe morte”, *Les voies de la création théâtrale: Tadeusz Kantor*, Vol. XI, París, Centre national de la recherche scientifique, pp. 54-191.
- (1983b): “Tadeusz Kantor et le théâtre Cricot 2”, *Les voies de la création théâtrale: Tadeusz Kantor*, Vol. XI, París, Centre national de la recherche scientifique, pp. 14-53.
- (1986): “Tadeusz Kantor y el Teatro Cricot 2”, *Cuadernos El Público: Tadeusz Kantor, ¡Que revienten los artistas!* (Febrero), pp.5-27.
- (1988): “No volveré jamás o el segundo regreso de Ulises”, *El Público*, 61, pp. 47-53.
- BAJTÍN, MIJAIL (1987): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza.
- BANU, GEORGES (1991): “Última entrevista con Tadeusz Kantor: *Un testamento vivo es un acto de amor*”, *El Público*, 83, p. 127.
- BEJARANO, FERNANDO (1983): “Tadeusz Kantor: *la máxima libertad del hombre está en su memoria*”, *Diario 16* (30 de marzo), p. 42, artículo digitalizado e incluido en el registro del CDT.
- BENACH, JOAN ANTÓN (1986): “Kantor, crear para destruir”, *La Vanguardia* (7 de marzo), p. 27.
- (1987): “La lúgubre y furiosa memoria de Kantor”, *La Vanguardia* (20 de marzo), p. 31.
- (1993): “Las heridas de la memoria”, *La Vanguardia* (10 de julio), p. 41.

- BERMÚDEZ, LOLA (2005): “Introducción”, *Ubú rey*, Alfred Jarry, Madrid, Cátedra, pp. 7-72.
- BESACIER, HUBERT (1993): “Reflexiones sobre el fenómeno de la performance”, *Estudios sobre performance*, coord. Gloria Picazo, Sevilla, Junta de Andalucía, pp. 119- 136.
- BOBES NAVES, MARÍA DEL CARMEN (1997): *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros.
- (2001): *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*, Madrid, Arco Libros.
- BOEUF, PATRICK LE (2013): “The Ubre-marionette: facts and (felicitous) misunderstandings”, *Surmarionettes et mannequins. Craig, Kantor et leurs héritages contemporains/ Über-marionettes and mannequins. Craig, Kantor and their contemporary legacies*, dir. Carole Guidicelli, Lavérune, L’Entretemps-Institut International de la Marionette, pp. 54-62.
- BOLNER, EDUARD (2010): “Radical conmoción”, *La Vanguardia* (23 de junio), p.10.
- BOMPIANI, VALENTINO (1987): *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*, Barcelona, Hora.
- BONAVENTURA (2001): *Las vigilias de Bonaventura*, trad. Marisa Siguan y Eduardo Aznar, Barcelona, El Acantilado.
- BORIE, MONIQUE (2013): “The living body and the object-body: an anthropological approach”, *Surmarionettes et mannequins. Craig, Kantor et leurs héritages contemporains/ Über-marionettes and mannequins. Craig, Kantor and their contemporary legacies*, dir. Carole Guidicelli, Lavérune, L’Entretemps-Institut International de la Marionette, pp.145-152.
- BOROWSKI, BIESLAW (1999): “Tadeusz Kantor: mi obra, obra definitiva”, *Tadeusz Kantor. Motiwy hiszpanskie/ Motivos españoles*, VVAA, Instituto Cervantes de Varsovia, pp. 211-217.
- BOWLT, JOHN (2000): “El constructivismo en el teatro”, *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, VVAA. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Aldeasa, pp. 219- 233.
- BRAVO GARCÍA, FERNANDO (2010a): “Tadeusz Kantor o la pervivencia de la Vanguardia”, *La clase muerta, Wielopole, Wielopole*, Barcelona, Alba, pp. 9-18.
- (2010b): “Tadeusz Kantor y la paradoja”, *Releer a Tadeusz Kantor (1990-2010)*, Barcelona, Casa de l’Est, pp. 99-104.

- BRAVO-VILLASANTE, CARMEN (1971): *Vida de un poeta: Heinrich von Kleist*, Madrid, Prensa Española.
- (1978): “Introducción”, *Pentesilea*, Heinrich von Kleist, Madrid, Magisterio Español, pp. 9-22.
- BROCH, ÁLEX (1987): “El ángel de la muerte”, *La Vanguardia* (27 de marzo), p. 39.
- (1989): “El enfrentamiento entre el individuo y la sociedad”, *La Vanguardia* (25 de febrero), p. 40.
- BÜCHNER, GEORG (2010): *Lenz*, trad. M^a Teresa Ruiz Camacho, Madrid, Nórdica Libros.
- BURDIEL, ISABEL (2007): “Introducción”, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Mary W. Shelley, Barcelona, Cátedra, pp. 7-95.
- BUTLER, JUDITH (2008): “Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del *sexo*”, *Estudios avanzados de performance*, ed. Diana Taylor y Marcela Fuentes, México D.F., Fondo de cultura económica, pp. 52-89.
- CABALLERO, ÓSCAR (1989): “Tadeusz Kantor, la pintura de un creador escénico”, *La Vanguardia* (17 de septiembre), p. 3.
- CAMPS, TERESA (1993): “Anotaciones y datos para un estudio inicial de la actividad ‘performance’ en Cataluña”, *Estudios sobre performance*, coord. Gloria Picazo, Sevilla, Junta de Andalucía, pp. 261- 288.
- CANZIANI, ROBERTO (2011): “Quando a Milano...”, *Omaggio a Kantor opere su carta: 1947-1990*, Bologna, Archetipo libri, pp. 83- 85.
- CAPUTO, JORGE LUIS Y SALVAGGIO, AGOSTINA (2009): “‘Actuar fuera de su ser’: poética de actuación en el expresionismo teatral alemán”, *Historia del actor, II, del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*, coord. Jorge Dubatti, Buenos Aires, Colihue, pp. 243- 264.
- CARO BAROJA, JULIO (1987): “Los títeres en el teatro”, en *Actas de Jornadas sobre Teatro popular en España*, ed. Álvarez Barrientos y Cea Gutiérrez, Madrid, CSIC, pp. 109-122.
- CARRIZO RUEDA, SOFÍA M. (2008): “Cuando el público es el actor. Ritos, transformaciones y conflictos en la persistencia del Carnaval”, *Historia del actor, I, de la escena clásica al presente*, coord. Jorge Dubatti, pp. 81-100.
- CASTRONUOVO, ESTELA A. (2009): “Complacer y conmover: el actor en la tragedia clásica francesa”, *Historia del actor, II, del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*, coord. Jorge Dubatti, Buenos Aires, Colihue, pp. 87- 102.

- CATALUCCIO, FRANCESCO M. (2007): “Madurar hacia la infancia”, *Madurar hacia la infancia. Realitos, inéditos y dibujos*, Bruno Schulz, Madrid, Siruela, pp. 11-42.
- CERVANTES, MIGUEL DE (2005): *Don Quijote de la Mancha*, ed. John Jay Allen, 2 vol., Madrid, Cátedra.
- CONNOR, STEVEN (1989): *Cultura posmoderna (introducción a las teorías de la contemporaneidad)*, Madrid, Akal.
- CONVERSO, CARLOS (2000): *Entrenamiento del titiritero*, México D.F., Escenología.
- CORBALAN, PABLO (1983): “La clase muerta, la fascinación de la imagen”, *Informaciones* (5 de abril), p. 21, artículo digitalizado e incluido en la base de datos del CDT.
- CORBELLA, FERRÁN (1989): “Un imposible ajuste de cuentas”, *La Vanguardia* (26 de septiembre), p. 50.
- CORNAGO BERNAL, ÓSCAR (2001): “Umbrales neoestructuralistas del teatro posdramático: una poética de las presencias”, *Gestos*, 32, pp. 47- 74.
- (2003): *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*, Madrid, Fundamentos.
- (2005a): *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Madrid y Frankfurt-am-Main, Iberoamericana Vervuert.
- (2005b): “Teatro posdramático: las resistencias de la representación”, *escritos sobre teatro, I, teatro y cultura viviente: poéticas, política e historicidad*, comp. Jorge Dubatti, Buenos Aires, Nueva generación, pp. 119- 142.
- CRAIG, EDWARD GORDON (1987): *El arte del teatro*, ed. de Edgar Ceballos, trad. de M. Margherita Pavía, México D.F., UNAM.
- (2012): *Un teatro vivo. El teatro en marcha. Escena*, ed. de Manuel F. Vieites, Madrid, ADE.
- CRISTINI, MÓNICA (2013): “Theatre and Puppetry in Edward Gordon Craig’s letters to Danilo Lebrecht”, *Surmarionettes et mannequins. Craig, Kantor et leurs héritages contemporains/ Über-marionettes and mannequins. Craig, Kantor and their contemporary legacies*, dir. Carole Guidicelli, Lavérune, L’Entretemps-Institut International de la Marionette, pp. 70-76.
- CUEVAS, DAVID (1981): “Polonia, otra vez la estrella”, *ABC* (5 de agosto), p. 38.
- CURTIVUS, ERNST ROBERT (1981): *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vol., trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

- DEAK, FRANTISEK (1974): "Théâtre du Grand Guignol", *The drama review*, 18, pp. 39-42.
- DÍAZ, SILVINA (2009): "Jerzy Grotowski: el desenmascaramiento del actor", *Historia del actor, II, del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*, coord. Jorge Dubatti, Buenos Aires, Colihue, pp. 405-419.
- DIDEROT, DENIS (2003): *Paradoja sobre el comediante. Cartas a dos actrices*, ed. Mauro Armiño, Madrid, Valdemar.
- DIDIER BACH, HANS (1987): "El ruiseñor y el robot. O algunas reflexiones sobre la vida ilusoria de los autómatas", *Cuadernos del Norte* (abril, mayo, junio), pp. 18-47.
- DOMENACH, JEAN-MARIE (1969): *El retorno de lo trágico*, Península.
- DUBATTI, JORGE (2005): "Poéticas teatrales y producción de sentido político", *Escritos sobre teatro, I, Teatro y cultura viviente: Poéticas, política e historicidad*, comp. Jorge Dubatti, Buenos Aires, Nueva Generación, pp.143-165.
- (2009): "Análisis del teatro y poética comparada: una propuesta teórico-metodológica para los estudios de teatro universal", *Escritos sobre teatro, II, Teatro y cultura viviente: del mundo griego clásico a la Post-modernidad actual*, comp. Jorge Dubatti, Buenos Aires, Nueva Generación, pp. 119-140.
- DUVILLIER, MARC (2013): "Recalling beautiful things from the imaginary World: the literary sources and Ghosts in *The Drama for fools* by Edward Gordon Craig", *Surmarionettes et mannequins. Craig, Kantor et leurs héritages contemporains/Über-marionettes and mannequins. Craig, Kantor and their contemporary legacies*, dir. Carole Guidicelli, Lavérune, L'Entretemps-Institut International de la Marionette, pp.84-90.
- EANDI, VICTORIA (2009): "El actor del drama litúrgico medieval", *Escritos sobre teatro, II, Teatro y cultura viviente: del mundo griego clásico a la Post-modernidad actual*, comp. Jorge Dubatti, Buenos Aires, Nueva Generación, pp. 29-50.
- EGUIZÁBAL, RAÚL (2012): *El gran salto. La asombrosa historia del circo*, Barcelona, Península.
- ERULI, BRUNELLA (1980a): "La Marionetta: un'ipotesi di trasgressione", *Quaderni di teatro*, 8, pp. 3-5.
- (1980b): "Tadeusz Kantor: immagine del corpo e manichini ne *La classe morta*", *Quaderni di teatro*, 8, pp. 54-60.
- (1983): "*Wielopole, Wielopole*", *Les voies de la création théâtrale: Tadeusz Kantor*, Vol. XI, París, Centre national de la recherche scientifique, pp. 192-271.

- (1991): “Una temporada en Charleville”, *Puck*, 2, pp.84-87.
- (1992): “Papeles de tornasol”, *Puck*, 3, pp. 7- 11.
- FÁBREGAS, XAVIER (1983): “Tadeusz Kantor estrena *La clase muerta* en el Teatre Poliorama”, *La Vanguardia* (8 de marzo), p.30.
- (1985): “Nada nuevo sobre la muerte”, *La Vanguardia* (1 de agosto), p. 28.
- FAUCOND, BERNARD (1991): “Una vida en imágenes”, *Puck*, 2, pp. 33- 34.
- FÉRAL, JOSETTE (1993): “La performance y los *media*: la utilización de la Imagen”, *Estudios sobre performance*, coord, Gloria Picazo, Sevilla, Junta de Andalucía, pp. 197- 220.
- FERNÁNDEZ VALBUENA, ANA ISABEL (2006a): *La Comedia del Arte: materiales escénicos*, Madrid, Fundamentos.
- (2006b): “Introducción”, *La Comedia del Arte: materiales escénicos*, Madrid, Fundamentos.
- FERRER, ESTHER (1993): “Fluxus & Zaj”, *Estudios sobre performance*, coord. Gloria Picazo, Sevilla, Junta de Andalucía, pp. 31- 48.
- FERRER COSTA, JOAN (2010): “El misterio de Kantor”, *Releer a Tadeusz Kantor (1990-2010)*, ed. Fernando Bravo García, Barcelona, Casa de l’Est, pp. 55-78.
- FERREYRA, MILAGROS (2007): *Del objeto a la escena: poesía y superficie. Robbe Grillet y la dramaturgia de objetos*, Cuadernos del Picadero, 12.
- FONDEVILLA, SANTIAGO (1987): “Tadeusz Kantor: *detesto cualquier poder, la burocracia, las instituciones y los coches*”, *La Vanguardia* (29 de marzo), p. 52.
- (1989): “Kantor: *me opongo a cualquier noción de poder*”, *La Vanguardia* (22 de febrero), p. 36.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (1999): *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco Libros.
- (2011): *Estética de lo performativo*, trad. Diana González Martín y David Martínez Perucha, Madrid, Abada.
- FREUD, SIGMUND (1976): *Lo siniestro. El hombre de la arena: Hoffmann*, trad. L. Rosenthal, Buenos Aires, López Crespó.
- GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS (2001): *¿Cómo se comenta una obra de teatro?*, Madrid, Síntesis.
- GARCÍA GARZÓN, JUAN IGNACIO (1985): “El Festival de Otoño de Madrid, presentado en Aviñón”, *ABC* (16 de julio), p. 60.
- (1989a): “La muerte es el único concepto de mi arte”, *ABC* (24 de febrero), p. 76-77, en <http://hemeroteca.abc.es/detalle.stm> (última visita: 23/3/2014).

- (1989b): “Tadeusz Kantor: ‘hago teatro en legítima defensa para vencer a la realidad’”, *ABC* (1 de marzo), p. 77, en <http://hemeroteca.abc.es/detalle.stm> (última visita: 23/3/2014).
- (1990): “La muerte visitó a Tadeusz Kantor”, *ABC* (9 de diciembre), p. 103
- GARCÍA LORCA, FEDERICO (2012): *La zapatera prodigiosa*, ed. Mario Hernández, Madrid, Alianza.
- GARCÍA PAVÓN, F. (1983): “Kantor, poeta escénico”, *Ya* (1 de abril), p. 33, artículo digitalizado e incluido en la base de datos del CDT.
- GARCÍA POSADA, MIGUEL (1990): “Kantor”, *ABC* (14 de diciembre), p. 22, en <http://hemeroteca.abc.es/detalle.stm> (última visita: 23/3/2014).
- GIBSON, IAN (2006): *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Barcelona, DeBolsillo.
- GIL, CRISTINA (1983): “*Mi obra es la historia de una continua protesta*, dice Tadeusz Kantor”, *Ya* (1 de abril), artículo digitalizado e incluido en la base de datos del CDT.
- GOLDBERG, ROSELEE (1993): “*Performance: una visión actual norteamericana*”, *Estudios sobre performance*, coord. Gloria Picazo, Sevilla, Junta de Andalucía, pp. 137- 156.
- GÓMEZ, NORA MARCELA (2009): “La muerte sale a escena”, *Escritos sobre teatro, II, Teatro y cultura viviente: del mundo griego clásico a la post-modernidad actual*, comp. Jorge Dubatti, Nueva Generación, Buenos Aires, pp. 155-169.
- GÓMEZ GARCÍA, MANUEL (1997): *Diccionario Akal de teatro*, Madrid, Akal.
- GÓMEZ-PEÑA, GUILLERMO (2011): “En defensa del arte del performance”, *Estudios avanzados de performance*, ed. Diana Taylor y Marcela Fuentes, México D.F., Fondo de cultura económica, pp. 489- 520.
- GONZÁLEZ GARCÍA, EMILIO J. (2006): “Introducción”, *El cántaro roto, El terremoto en Chile, La marquesa de O...*, Heinrich von Kleist, Madrid, Akal, pp. 7-10.
- GONZÁLEZ GARCÍA, JOSÉ M. (1998): *Metáforas del poder*, Madrid, Alianza.
- GONZÁLEZ SALVADOR, ANA (2009): “Introducción”, *La intrusa, Los ciegos, Pelléas y Mélisande, El pájaro azul*, Maurice Maeterlinck, Madrid, Cátedra, pp. 7-68.
- GRAHAM, EDUARDO (2009): “Elementos, imágenes e hipótesis sobre el origen del actor del teatro griego clásico a partir de Kart Kerényi”, *Historia del actor, II, del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*, coord. Jorge Dubatti, Buenos Aires, Colihue, pp. 9- 27.

- GRAZIOLI, CRISTINA (2013): “*Mensch, (Tod) und Kunstfigur: figures of death and otherness in the reflections of Rainer Maria Rilke and Oskar Schlemmer*”, *Surmarionettes et mannequins. Craig, Kantor et leurs héritages contemporains/ Über-marionettes and mannequins. Craig, Kantor and their contemporary legacies*, dir. Carole Guidicelli, Lavérune, L’Entretemps-Institut International de la Marionette, pp. 163-172.
- GRECO, CHARO (2007): *La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX. Perversa y utópica*, Madrid, Abada.
- GROSSMANN, HARVEY (2013): “Edward Gordon Craig, Étienne Decroux and the rediscovery of mine”, *Surmarionettes et mannequins. Craig, Kantor et leurs héritages contemporains/ Über-marionettes and mannequins. Craig, Kantor and their contemporary legacies*, dir. Carole Guidicelli, Lavérune, L’Entretemps-Institut International de la Marionette, pp.101-109.
- GUIDICELLI, CAROLE (2013): “Shakespeare and Craig: director’s dreams”, *Surmarionettes et mannequins. Craig, Kantor et leurs héritages contemporains/ Über-marionettes and mannequins. Craig, Kantor and their contemporary legacies*, dir. Carole Guidicelli, Lavérune, L’Entretemps-Institut International de la Marionette, pp. 123-134.
- Y PLASSARD, DIDIER (2013): “Introduction”, *Surmarionettes et mannequins. Craig, Kantor et leurs héritages contemporains/ Über-marionettes and mannequins. Craig, Kantor and their contemporary legacies*, dir. Carole Guidicelli, Lavérune, L’Entretemps-Institut International de la Marionette, pp. 18-22.
- HARO TECGLÉN, EDUARDO (1981): “Un auto sacramental”, *El País* (4 de octubre), p. 41, artículo digitalizado e incluido en la base de datos del CDT.
- (1983): “La trascendencia de la pesadilla centroeuropea”, *El País* (1 de abril), en <http://ELPAIS.COM/DIARIO/1983/04/01/CULTURA/417996009850215.HTM> L (última visita: 22/3/2014).
- (1990): “Una vocación de muerto”, *El País* (9 de diciembre), en http://ELPAIS.COM/DIARIO/1990/12/09/CULTURA/660697208_850215.HTM L (última visita: 22/3/2014).
- HARRIAGUE, FLAVIO, RODRÍGUEZ, ANA Y SABATER SERGIO (2003): “Teatro y crisis de la representación: del programa de la vanguardia histórica a una experiencia argentina”, *INTI, Revista de literatura hispánica*, 57-58, pp. 3- 33.

- HOFFMANN, E.T.A. (2014): *Cuentos. Fantasías a la manera de Callot, Nocturnos, Los Hermanos de san Serapión*, ed. Emilio Pascual, trad. Celia y Rafael Lupiani, Julio Sierra, Madrid, Cátedra.
- HUERTA CALVO, JAVIER (2001): *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Laberinto.
- *et alii* (2005): *Teatro español (de la A a la Z)*, Madrid, Espasa.
- HUIZINGA, JOHAN (1968): *Homo ludens*, trad. Eugenio Imaz, Buenos Aires, Emecé.
- IBARZÁBAL, CLARA MARÍA (2008): “Buscando al actor lorquiano”, *Historia del actor, I, de la escena clásica al presente*, coord. Jorge Dubatti, pp. 201-214.
- INNES, CHRISTOPHER (1995): *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, trad. Juan José Utrilla, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- INURRIA, ÁNGEL (1986): “Tadeusz Kantor: ‘Hay demasiados artistas oficiales, cercanos al poder, como este mismo certamen’”, *ABC* (5 de marzo), p. 76.
- IZQUIERDO LÓPEZ, NATALIA (2013): “Tadeusz Kantor: el francotirador del teatro. Una poética de ínfimo rango o el aura de lo desechado”, *European review of artistic studies*, 3, vol. 4, pp. 16- 41.
- JARRY, ALFRED (1980): *Todo Ubú*, ed. José Benito Alique, Barcelona, Bruguera.
- JONES, AMELIA (2011): “Posmodernismo, subjetividad y arte corporal: una trayectoria”, *Estudios avanzados de performance*, ed. Diana Taylor y Marcela Fuentes, México D.F., Fondo de cultura económica, pp. 123- 186.
- JULIÁN, LUIS FERNANDO DE (2009): “Tadeusz Kantor y el objeto muerto”, *Fantoche*, 3, pp. 50- 60.
- KADISH, JAN KOTT (1987): “Jan Kott escribe sobre Tadeusz Kantor”, *El Público*, 43, pp. 3-4.
- (1998): “Mi infarto”, *La Jornada Semanal* (22 de marzo), en <http://www.jornada.unam.mx/1998/03/22/sem-kott.html> (última visita: 14 de octubre de 2014).
- KANT, EMMANUEL (1979): *Lo bello y lo sublime. La paz perpetua*, trad. A. Sánchez Rivero y F. Rivera Pastor, Madrid, Austral.
- KAYSER, WOLFGANG (2010): *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, trad. Juan Andrés García Román, Madrid, Antonio Machado libros.
- KANTOR, TADEUSZ (1971a): “La condición del actor”, *Primer Acto*, 132, p. 25.
- (1971b): “Método del arte de ser actor”, *Primer Acto*, 132, p. 24.
- (1971c): “¿Qué es el conjunto Cricot 2?”, *Primer Acto*, 132, p. 23.
- (1971d): “La recuperación del arte”, *Primer Acto*, 132, pp. 22- 23.

- (1981a): “Apéndice en la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid”, *Primer Acto* (julio-octubre), pp. 42- 44.
- (1981b): “Wielopole, Wielopole”, *Primer Acto* (julio-octubre), pp. 19-30.
- (1983): “1944. Ulises”, *Los cuadernos del norte*”, 19, pp. 90-92.
- (1984): *El teatro de la muerte*, ed. Denis Bablet, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- (1985): “Tadeusz Kantor: un nouveau défi (entretien)”, *Europe* (octubre), pp. 171-174.
- (1986a): “Escritos de Tadeusz Kantor. ¡Que revienten los artistas!”, *Cuadernos El Público* (febrero), pp. 39- 54.
- (1986b): “Guía del espectador. ¡Que revienten los artistas!”, *Cuadernos El Público* (febrero), pp. 55-64.
- (1989): *No volveré jamás*, programa de mano y guía del espectáculo para el 9º Festival de teatro Internacional de Madrid, conservado en el CDT sin registrar.
- (1991a): “Emballages”, *Kantor, ma creation, mon voyage, Commentaires íntimes*, París, Plume, pp. 112- 152.
- (1991b): “Les hommes-atrapes”, *Kantor, ma creation, mon voyage, Commentaires íntimes*, París, Plume, pp. 100-105.
- (1991c): “Infernum”, *Kantor, ma creation, mon voyage, Commentaires íntimes*, París, Plume, pp. 50-51.
- (1991d): “La máquina del amor y de la muerte. Sinopsis del cricotaje”, *Puck*, 2, pp. 76- 77.
- (1991e): “Métamorphoses”, *Kantor, ma creation, mon voyage, Commentaires íntimes*, París, Plume, pp. 30-31.
- (1991f): “Plus Loin Rien” *Kantor, ma creation, mon voyage, Commentaires íntimes*, París, Plume, p. 220.
- (1992): *El gran Embalaje de finales del siglo XX*, selección de Andrzej Welmiński, Cracovia, National Printing House.
- (1993): *A Journey Through Other Spaces. Essays and Manifestos, 1944-1990*, Tadeusz Kantor, ed. y trad. de Michał Kobiąłka, Berkeley, University of California Press.
- (1997a): “La memoria como proceso de creación”, *Tadeusz Kantor. La escena de la memoria*, Madrid y Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya y Fundación Telefónica, pp.19-25.

- (1997b): “El regreso”, *Tadeusz Kantor. La escena de la memoria*, Madrid y Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya y Fundación Telefónica, pp. 140-159.
 - (2003): “Tadeusz Kantor, la clase de la escuela”, *Tadeusz Kantor: La clase muerta*, Alicante, Museo Universidad de Alicante, pp. 24-51.
 - (2004): *Tadeusz Kantor. Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, ed. Krzysztof Plesniarowicz, Cracovia, Ossolineum (Cricoteka).
 - (2005a): *Tadeusz Kantor. Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, ed. Krzysztof Plesniarowicz, Cracovia, Ossolineum (Cricoteka).
 - (2005b): *Tadeusz Kantor. Metamorfozy. Teksty o latach 1934-1974*, ed. Krzysztof Plesniarowicz, Cracovia, Ossolineum (Cricoteka).
 - (2010a): *La clase muerta, Wielopole, Wielopole*, ed. Fernando Bravo García, Barcelona, Alba.
 - (2010b): *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)*, ed. Katarzyna Olszewska Sonnenberg, Barcelona, Alba.
- KIRSHENBLATT-GIMBLET, BARBARA (2011): “Objetos de etnografía”, *Estudios avanzados de performance*, ed. Diana Taylor y Marcela Fuentes, México D.F., Fondo de cultura económica, pp. 241- 303.
- KLEIST, HEINRICH VON (1978): *Pentesilea*, ed. Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Magisterio Español.
- (1999): *Narraciones*, ed. Ana Pérez, trad. Yolanda Mateos, Madrid, Cátedra.
 - (2006): *El cántaro roto, El terremoto en Chile, La marquesa de O...*, ed. Emilio J. González García, Madrid, Akal.
 - (2008): *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*, ed. Jorge Riechmann, Madrid, Hiperión.
- KOBIAŁKA, MICHAŁ (1992): “Spatial representation: Tadeusz Kantor’s Theatre of Found Reality”, *Theatre Journal*, 44, pp. 329-356.
- (1993a): “Chronology”, *A Journey Through Other Spaces. Essays and Manifestos, 1944-1990*, Tadeusz Kantor, ed. y trad. de Michał Kobiąłka, Berkeley, University of California Press, pp. 3-14.
 - (1993b): “Preface”, *A Journey Through Other Spaces. Essays and Manifestos, 1944-1990*, Tadeusz Kantor, ed. y trad. de Michał Kobiąłka, Berkeley, University of California Press, pp. XV-XXI.
 - (1993c): “The Quest for the Self/Other: a Critical Study of Tadeusz Kantor’s Theatre”, en *A Journey Through Other Spaces. Essays and Manifestos, 1944-*

- 1990, Tadeusz Kantor, ed. y trad. de Michał Kobińska, Berkeley, University of California Press, pp. 269- 386.
- (2006): “Tadeusz Kantor’s practice. A Postmodern Notebook”, *PAJ*, 82, pp. 20-28.
- KOSS, NATACHA (2008): “El actor en el debate modernidad-postmodernidad”, *Historia del actor, I, de la escena clásica al presente*, coord. Jorge Dubatti, pp. 333-344.
- KOWZAN, TADEUSZ (1992): *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus.
- (1997): *El signo y el teatro*, trad. M^a del Carmen Bobes Naves y Jesús G. Maestro, Madrid, Arco libros.
- KUNICKA, ELZBIETA (2008): *El ‘fantoche humano’ y la renovación teatral española: la marionetización del personaje en los esperpentos de “Martes de Carnaval”, de Valle-Inclán*, Pontevedra, Academia del Hispanismo.
- LABORDA, ÁNGEL (1981): “Wielopole, Wielopole con la compañía polaca de Tadeusz Kantor”, *ABC* (2 de octubre), p. 56.
- LA METTRIE, JULIEN OFRAY (1987): *El hombre máquina*, ed. José Luis Pérez Calvo, Madrid, Alhambra.
- LAURENCE, ARACELI (2008): “El actor en el teatro griego clásico”, *Historia del actor, I, De la escena clásica al presente*, coord. Jorge Dubatti, Buenos Aires, Colihue, pp. 9-26.
- LAVATELLI, JULIA (2008): “Confuso Stanislavski, inasible”, *Historia del actor, I, de la escena clásica al presente*, coord. Jorge Dubatti, pp. 145-157.
- LEACH, MARTIN (2013): “Kantor’s ‘Poor Object’ as icon of truth”, *Surmarionettes et mannequins. Craig, Kantor et leurs héritages contemporains/ Über-marionettes and mannequins. Craig, Kantor and their contemporary legacies*, dir. Carole Guidicelli, Lavérune, L’Entretemps-Institut International de la Marionette, pp.183-191.
- LEHMANN, HANS-THIES (2013): *Teatro posdramático*, Murcia, Cendeac.
- LEPECKI, ANDRÉ (2011): “Inmóvil: sobre la vibrante microscopía de la danza”, *Estudios avanzados de performance*, ed. Diana Taylor y Marcela Fuentes, México D.F., Fondo de cultura económica p. 519-548.
- LEVY-DANIEL, HÉCTOR (2009): “Edward Gordon Craig: la Supermarioneta contra el actor”, *Historia del actor, II, del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*, coord. Jorge Dubatti, Buenos Aires, Colihue, pp. 205-218.
- LIPPARD, LUCY R. (2002): *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1996 a 1972*, trad. M^a Luz Rodríguez Olivares, Madrid, Akal.

- L'ISLE ADAM, VILLIERS (1988): *La Eva futura*, trad. Mauricio Bacarisse, Madrid, Valdemar.
- (2001): *Axel*, trad. Manuel Serrat Crespo, Barcelona, Ediciones del Bronce.
- LISTA, GIOVANNI (2000): “El escenario futurista”, *El teatro de los pintores en la Europa de las Vanguardias*, VVAA, Madrid, Aldeasa, pp. 163-173.
- LLANES, MANUEL (1993): “Prólogo”, *Estudios sobre performance*, coord. Gloria Picazo, Sevilla, Junta de Andalucía, pp. 9- 12.
- LÓPEZ SANCHO, LORENZO (1981): “Tadeusz Kantor, demiurgo de un teatro imposible, renovador y revolucionario”, *ABC* (4 de octubre), artículo digitalizado e incluido en la base de datos del CDT.
- (1983): “*La clase muerta*, de Kantor, véase otra vez *Wielopole, Wielopole*”, *ABC* (1 de abril), p. 51.
- (1986): “*Que revienten los artistas* o Kantor en la cima de su teatro”, *ABC* (6 de marzo), p. 70
- MAETERLINCK, MAURICE (1958): *Teatro*, ed. María Martínez Sierra, México, Aguilar.
- (2009): *La intrusa, Los ciegos, Pélleas y Mélisande, El pájaro azul*, ed. Ana González Salvador, Madrid, Cátedra.
- MAHIEU, ROMA (1983): “Tadeusz Kantor o el exilio interior (Una entrevista de Roma Mahieu)”, *Primer Acto*, 198, pp. 18-24.
- MANSILLA, CAMILA (2008): “El actor isabelino: la construcción de un oficio y un lenguaje”, *Historia del actor, I, de la escena clásica al presente*, coord. Jorge Dubatti, pp. 101- 116.
- MARIEL ARRECHE, ARACELI (2008): “El actor como poeta. Reflexiones acerca de la antropología teatral y su estudio sobre el comportamiento escénico del actor”, *Historia del actor, I, De la escena clásica al presente*, coord. Jorge Dubatti, Buenos Aires, Colihue, pp. 283-294.
- (2009): “Cuerpo-manifiesto. Notas a propósito del actor en el teatro de Tadeusz Kantor”, *Historia del actor, II, Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*, coord. Jorge Dubatti, Buenos Aires, Colihue, pp. 369- 384.
- MARINETTI TOMMASO, FILIPPO (2008): *Expresiones sintéticas del futurismo*, ed. y trad. de Llanos Gómez, Barcelona, DVD.
- MÁRQUEZ ANTOÑANZAS, PATRICIA (2002): *Interacciones entre la expresión plástica y la expresión corporal: hacia una didáctica del cuerpo en movimiento* (Tesis doctoral), Madrid, UCM.

- MARTÍNEZ, ARIANE (2013): “Reality and its confusion: effigy and photography in Edward Gordon Craig, Tadeusz Kantor and Julie Bérès”, *Surmarionettes et mannequins. Craig, Kantor et leurs héritages contemporains/ Über-marionettes and mannequins. Craig, Kantor and their contemporary legacies*, dir. Carole Guidicelli, Lavérune, L’Entretemps-Institut International de la Marionette, pp. 241-250.
- MARTÍNEZ LICERANZU, JOSÉ ANTONIO (1992): *El lugar del objeto en la obra de Tadeusz Kantor. “Wielopole, Wielopole”* (Tesis doctoral), Lejona, Servicio editorial de la Universidad del País Vasco.
- MARTÍNEZ SIERRA, MARÍA (1958): “Prólogo”, *Teatro*, Maurice Maeterlinck, México, Aguilar.
- MASINI, FERRUCCIO (1980): “Appunti sul teatro di marionette di Heinrich von Kleist”, *Quaderni di Teatro*, 8, pp. 11-15.
- MASLINSKA, IRENA (1993): “Tadeusz Kantor: ‘el arte es un delito’”, *Plural*, pp. 37-40.
- MÁSMELA ARROYAVE, CARLOS (2001): *La conciencia y la gracia. Una interpretación filosófica de Sobre el teatro de marionetas de Heinrich von Kleist*, Medellín, Universidad de Antioquia.
- MESCHKE, MICHAEL (1999): “Una estética para el teatro de títeres”, *Máscara*, 26-30, pp. 51-57.
- MEYRINK, GUSTAV (2006): *El Golem*, trad. Alfonso Ungría, Madrid, Libros del Zorro Rojo.
- MICHAUD, ERIC (2000): “Crítica social y utopías experimentales”, *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, VVAA. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Aldeasa, pp. 309- 318.
- MIKLASZEWSKI, KRZYSZTOF (2001): *Encuentros con Tadeusz Kantor*, ed. Elka Fediuk, México D.F., Conaculta.
- MONLEÓN, JOSÉ (1981): “Dos manifiestos de Tadeusz Kantor” *Primer acto* (julio-octubre), pp. 11.
- (1983): “Un clásico del teatro contemporáneo”, *Primer Acto*, 198, pp. 25-26.
- (1986): “La obra de arte es como una prisión. Con Tadeusz Kantor”, *Primer Acto*, 212, pp. 35-38.
- MORTE, ANDRÉS (2010): “Las visitas de Kantor”, *Releer a Tadeusz Kantor (1990-2010)*, ed. Fernando Bravo García, Barcelona, Casa de l’Est, pp. 49- 54.

- MUKAŘOVSKÝ, JAN (1977): *Escritos de estética y semiótica del arte*, ed. Jordi Llovet, Barcelona, Gustavo Pili.
- MUNDER, HEIKE (2008): “Death/ The mannequin- The theater of death and the repressed”, *Tadeusz Kantor*, Zúrich, Museum Zúrich, pp. 79-81.
- NIEVA, FRANCISCO (1997): “El teatro roto de Kantor”, *ABC* (31 de enero), p. 42.
- OCAÑA, MARÍA TERESA (2000): “Parade y los ballets rusos”, *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, VVAA. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Aldeasa, pp. 45-54.
- OLSZEWSKA SONNENBERG, KATARZYNA (2010): “Presentación”, *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)*, Barcelona, Alba, pp. 9-12.
- ORDUÑA, JAVIER (2008): “Introducción”, *La muerte de Dantón, Woyzeck*, Georg Büchner, Madrid, Cátedra, pp. 9-88.
- OVIDIO NASÓN, PLUBIO (1964): *Metamorfosis*, ed. Antonio Ruiz de Elvira, vol. II, libr. VI-X, Barcelona, Alma Mater.
- PAAS-ZEIDLER, SIGRUN (2015a): “Los Caprichos”, *Goya. Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates*, Barcelona, Gustavo Pili, pp. 17-89.
- (2015b): “Goya y su tiempo”, *Goya. Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates*, Barcelona, Gustavo Pili, pp. 7-16.
- PALUCH-CYBULSKA, MALGORZATA (2015): declaraciones en el taller “Las Meninas en el teatro de Tadeusz Kantor”, impartido en el Teatro de la Abadía de Madrid del 26 al 29 de octubre.
- PARLAGRECO, SILVIA (2010): “Kantor en Italia”, *Releer a Tadeusz Kantor (1990- 2010)*, ed. Fernando Bravo García, Barcelona, Casa de l’Est, pp. 79- 98.
- PAS, ANNEMIEKE VAN DE (1993): “El núcleo de Ámsterdam durante los años 1960-1986”, *Estudios sobre performance*, coord. Gloria Picazo, Sevilla, Junta de Andalucía, pp. 99- 118.
- PASCUAL, EMILIO (2014): “Introducción general”, *Cuentos. Fantasías a la manera de Callot, Nocturnos, Los hermanos de san Serapión*, E.T.A. Hoffmann, Madrid, Cátedra, pp. 17-56.
- PAVIS, PATRICE (1998): *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.
- (2008), *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós.

- PAZ, MARGA (2000): “El teatro de los pintores”, *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, VVAA, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Aldeasa, pp. 9- 35.
- PEDRAZA, PILAR (1998): *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*, Madrid, Valdemar.
- PÉREZ, ANA (1999): “Introducción”, *Narraciones*, Heinrich von Kleist, Madrid, Cátedra, pp. 9- 85.
- PÉREZ CALVO, JOSÉ LUIS (1987): “Dossier informativo”, en *El hombre máquina*, La Mettrie, Julien Ofray, pp. 7-19.
- PÉREZ COTERILLO, MOISÉS (1981a): “Desde el umbral de la memoria”, *Pipirijaina*, 19-20, pp. 118-121.
- (1981b): “Tadeusz Kantor: reinventar la vanguardia”, *Pipirijaina*, 19-20, pp. 114-117.
- (1983): “La segunda venida de Kantor”, *Pipirijaina*, 25, pp.57-60.
- (1984): “Tadeusz Kantor. Don Quijote encadenado”, *El Público*, 9, pp. 14- 15.
- (1991): “Cricot 2 sin Tadeusz Kantor”, *El Público*, 83, p. 126.
- PICAZO, GLORIA (1993): “La performance: de las primeras acciones a los multimedia de los ochenta”, *Estudios sobre performance*, coord, Gloria Picazo, Sevilla, Junta de Andalucía, pp. 13- 30.
- PLASSARD, DIDIER (1991): “Polichinela y los pintores. Contribución a la historia de las relaciones entre la marioneta y las artes plásticas”, *Puck*, 2, pp. 6- 13.
- (1992): *L’acteur en effigie. Figures de l’homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie*, Lausanne, L’Âge d’Homme.
- (2013): “The stage is out of joint, or A breach in the reign of the visible”, *Surmarionettes et mannequins. Craig, Kantor et leurs héritages contemporains/Über-marionettes and mannequins. Craig, Kantor and their contemporary legacies*, dir. Carole Guidicelli, Lavérune, L’Entretemps-Institut International de la Marionette, pp. 35-44.
- PLESNIAROWICZ, KRZYSZTOF (1993): “Los clichés de la memoria muerta”, *Plural*, p. 42.
- PODEHL, ENNO (1991): “Sobre Beuys. La sustancia del material y la materialidad del muñeco”, *Puck*, 2, pp. 21-27.
- POE, EDGAR ALLAN (1839): *El hombre que se gastó. Relato de la reciente campaña contra los indios espantajos y los kickapoos*, Librodot.com, en:

- <https://www.cch.unam.mx/.../El%20hombre%20que%20se%20gasto.pdf> (última visita: 5 de octubre de 2015).
- (2004): “La máscara de la muerte roja”, *Felices Pesadillas*, vol. 2, Madrid, Valdemar, pp. 155-164.
- QUADRI, FRANCO (1986): “Con Tadeusz Kantor”, *Cuadernos El Público: Tadeusz Kantor, ¡Que revienten los artistas!* (febrero), pp. 29-37.
- RAPOSO, VALENTINA (2004): *Más allá del teatro de títeres*, Barcelona, UAB.
- RENCZYŃSKI, BOGDAN (2015): declaraciones en el taller “Las Meninas en el teatro de Tadeusz Kantor”, impartido en el Teatro de la Abadía de Madrid del 26 al 29 de octubre.
- RIECHMANN, JORGE (1988): “Modernidad de Heinrich von Kleist”, *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*, Madrid, Hiperión, pp. 7-15.
- RÍO MOLINA, BENIGNO DEL (2010): “Entre la reflexión y la gracia: *Sobre el teatro de marionetas* de Heinrich von Kleist”, *Babel afial: aspectos de filología inglesa y alemana*, 19, pp. 5-19.
- RÓDENAS DE MOYA, DOMINGO (2007): *Poéticas de las vanguardias históricas*, Madrid, Mare Nostrum.
- ROJO, JOSÉ ANDRÉS (1997): “Tadeusz Kantor, en el jardín de la memoria”, *El País* (24 de enero), en http://elpais.com/diario/1997/01/24/cultura/8540604110_850215html (última visita: 22 de marzo de 2014).
- ROSENZVAIG, MARCOS (1995): *El teatro de Tadeusz Kantor: “El uno y el otro”*, Buenos Aires, Leviatán.
- (2008): *Tadeusz Kantor o los espejos de la muerte*, Buenos Aires, Leviatán.
- Sabas Martín (1983): “Teatro polaco en Madrid: Kantor y Gombrowicz”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 396, Madrid, pp. 660-669.
- SAGARRA, JOAN DE (1988): “Berlín acoge el estreno de *Jamás volveré aquí*, considerado como el testamento teatral de Kantor”, *El País* (26 de mayo), en http://ELPAIS.COM/DIARIO/1990/12/10/CULTURA/660783614_850215.HT ML (última visita: 8 de febrero de 2013).
- (1990): “El niño de *La clase muerta*”, *El País* (10 de diciembre), en http://ELPAIS.COM/DIARIO/1990/12/10/CULTURA/660783614_850215.HT ML (última visita: 8 de febrero de 2013).

- SAGARRA ÁNGEL, JOSEP MARÍA DE (1999): “Cuatro palabras a guisa de justificación”, *Tadeusz Kantor. Motiwy hiszpanskie/ Motivos españoles*, VVAA, Instituto Cervantes de Varsovia, pp. 208-209.
- (2010): “Infantas, soldados, rinocerontes y otros personajes kantorianos. A propósito de los motivos españoles en la obra de Tadeusz Kantor”, *Releer a Tadeusz Kantor (1990- 2010)*, ed. Fernando Bravo García, Barcelona, Casa de l’Est, pp. 9- 34.
- SAGASETA, JULIA ELENA (2001): “Imágenes y ritos en la estética de Tadeusz Kantor”, *Los Rabdomantes*, 1, pp. 9- 42.
- SALVAT, RICARD (1996): *El teatro como texto, como espectáculo*, Barcelona, Montesinos.
- SÁNCHEZ, JOSÉ A. (1999): *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal.
- (2002): *Dramaturgias de la imagen*, Universidad de Castilla- La Mancha.
- (2013): “Para una lectura posteatral del teatro posdramático”, *Teatro posdramático*, Hans-Thies Lehmann, Murcia, Cendeac, pp. 17-25.
- SARACZYŃSKA-LAROCHE, MAJA (2013): “The third type of actor in Andrzej Woron’s Kreaturentheater”, *Surmarionettes et mannequins. Craig, Kantor et leurs héritages contemporains/ Über-marionettes and mannequins. Craig, Kantor and their contemporary legacies*, dir. Carole Guidicelli, Lavérune, L’Entretemps- Institut International de la Marionette, pp. 222-230.
- SCARPETTA, GUY (1991a): “L’autre scène”, *Kantor, ma creation, mon voyage, Commentaires intimes*, París, Plume, pp. 7-12.
- (1991b): “Kantor: del teatro a la pintura y a la inversa”, *Puck*, 2, pp. 69- 70.
- SCHECHNER, RICHARD (2011): “Restauración de la conducta”, *Estudios avanzados de performance*, ed. Diana Taylor y Marcela Fuentes, México D.F., Fondo de cultura económica, pp. 31-49.
- SCHLEMMER, OSKAR (1987): *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza, cartas y diarios*, trad. Ramón Ribalta, Barcelona, Paidós.
- SCHULZ, BRUNO (1998): *Obra completa*, trad. de Juan Carlos y Elswieta Vidal, Madrid, Siruela.
- (2007): *Madurar hacia la infancia. Relatos, inéditos y dibujos*, trad. Elzbieta Bortkiewicz, Madrid, Siruela.

- S.F. (1987): "Tadeusz Kantor: 'no soy director; mi condición social es la de artista'", *La Vanguardia* (18 de marzo), p. 41.
- SHELLEY, MARY W. (2007): *Frankenstein o el moderno Prometeo*, ed. Isabel Burdiel, trad. M^a Engracia Pujals, Barcelona, Cátedra.
- SILES, JAIME (2002): "Kantor y el teatro de la muerte", *El Cultural* (19 de septiembre), en http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/5437/Kantor_y_el_teatro_de_la_muerte (última visita: 24/3/2014).
- SILVESTRI, FRANCA (1987): "Amore e morte nel mondo di Kantor", *Burattini. Revista del teatro di figura* (diciembre), pp. 21-23.
- (1991): "Retorno al 'Teatro mecánico de muñecos'", *Puck*, 2, pp. 72- 75.
- SKIBA-LICKEL, ALDONA (1991): "L'acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor", *Bouffonneries*, 26-27.
- STANGRET, LECH (1997): "La escena de la memoria", *Tadeusz Kantor. La escena de la memoria*, Madrid y Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya y Fundación Telefónica, pp. 27-34.
- STEN, MARÍA (1996): "Prólogo", *Teatro polaco contemporáneo*, selección de Ludwick Margules, México D.F., El Milagro.
- STOICHITA, VÍCTOR I. (2006): *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, trad. Anna María Coderch, Madrid, Siruela.
- SZYDŁOWSKI, ROMAN (1972): *El teatro en Polonia*, Varsovia, Interpress.
- TAYLOR, DIANA (2011): "Introducción. Performance, teoría y práctica", *Estudios avanzados de performance*, ed. Diana Taylor y Marcela Fuentes, México D.F., Fondo de cultura económica, pp. 7- 30.
- TEJEDA MARTÍN, ISABEL (2003): "La clase muerta", *Tadeusz Kantor, La clase muerta*, Museo Universidad de Alicante, pp. 40-53.
- (2010): "Tadeusz Kantor: la ambigüedad de los objetos. Del teatro a la presentación expositiva", *Releer a Tadeusz Kantor (1990- 2010)*, ed. Fernando Bravo García, Barcelona, Casa de l'Est, pp. 35- 48.
- (2014): "La clase muerta", *Enfocarte*, 18, en <http://www.Enfocarte.com/3.18/teatro.html> (última visita: 26/2/2014).
- TORRES, ROSANA (1986): "'Los verdaderos artistas revientan siempre', según Tadeusz Kantor", *El País* (5 de marzo), en

- <http://ELPAIS.COM/DIARIO/1986/03/05/CULTURA/510361204850215.HTML> (última visita: 22 de marzo de 2014).
- (1989): “Tadeusz Kantor. Una protesta permanente”, *El Europeo*, 10, pp. 108- 113.
- TRENAS, JULIO (1981): “Monstruo teatral insólito”, *La Vanguardia* (6 de octubre), p. 62.
- TRIMINGHAM, MELISSA (2011): *The theatre of the Bauhaus. The modern and Postmodern Stage of Oskar Schlemmer*, Nueva York, Routledge.
- TURNER, VÍCTOR (1982): *From ritual to theatre. The human seriousness of play*, Nueva York, Performing Arts Journal Publications.
- (1988): *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, versión de Beatriz García Ríos, Madrid, Taurus.
- TUROWSKI, ANDRZEJ (1997): “Infantas y soldados. Motivos españoles en la pintura de Tadeusz Kantor”, *Tadeusz Kantor. La escena de la memoria*, Madrid y Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya y Fundación Telefónica, pp. 41-48.
- UMBRAL, FRANCISCO (1981): “Cartas a Ana”, *El País*, en <http://ELPAIS.COM/DIARIO/1981/12/20/SOCIEDAD/377650808850215.HTML> (última visita: 22/3/2014).
- VALENTINI, VALENTINA (2013): “Tadeusz Kantor’s Object-Actor: Emballages, happenings, poverty”, *Surmarionettes et mannequins. Craig, Kantor et leurs héritages contemporains/ Über-marionettes and mannequins. Craig, Kantor and their contemporary legacies*, dir. Carole Guidicelli, Lavérune, L’Entretemps-Institut International de la Marionette, pp. 203-211.
- VALIENTE, PEDRO (2000): *Estudio del proceso de creación de la obra de Robert Wilson* (Tesis Doctoral), Madrid, UCM.
- VALLE-INCLÁN, RAMÓN DEL (2002): *Martes de Carnaval*, ed. Jesús Rubio Jiménez, Madrid, Austral.
- VALLS, FERNANDO (2002): “Tadeusz Kantor alrededor de sí mismo”, *Quimera* (octubre), pp. 48-52.
- VAREY, J. E. (1957): *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, Revista de Occidente.
- (1959): *Títeres, marionetas y otras diversiones populares de 1758 a 1859*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.
- VAYSSIÈRE, MARIE Y NOTA, STÉPHANE (2013): “Presentation of the documentary film on the included DVD: 1+1=0. A Very Short Lesson by Tadeusz Kantor”, *Surmarionettes et mannequins. Craig, Kantor et leurs héritages contemporains/*

- Über-marionettes and mannequins. Craig, Kantor and their contemporary legacies*, dir. Carole Guidicelli, Lavérune, L'Entretemps-Institut International de la Marionette, pp. 498-500.
- VEGA, BLANCA (2010): "Los verdaderos artistas revientan siempre", *Ciclorama*, 1, pp.6-11.
- VIDAL, JUAN C. (1983a): "*La clase muerta*: actores como maniqués", *Informaciones* (30 de Marzo), artículo digitalizado e incluido en la base de datos del CDT.
- (1983b), "Conversación con Tadeusz Kantor", *Los cuadernos del Norte*, 19, pp. 86-90.
- VIEITES, MANUEL F. (2012a): "Cronología", *Un teatro vivo. El teatro en marcha. Escena*, Edward Gordon Craig, Madrid, ADE, pp. 37-40.
- (2012b): "Edward Gordon Craig: aspectos básicos de una poética compleja", *Un teatro vivo. El teatro en marcha. Escena*, Edward Gordon Craig, Madrid, ADE, pp. 9-36.
- VIGNAL, PHILIPPE DU (1991): "Una combinación de espacio y tiempo", *Puck*, 2, pp.42-43.
- VILLAFAÑE, JAVIER (2007): "Títeres: origen, historia y misterio", *Imaginaria*, 199, en <http://www.imaginaria.com.ar/19/9/titeres.htm> (última visita: 12 de mayo de 2009).
- WICK, RAINER (2012): *Pedagogía de la Bauhaus*, versión de Belén Bas Álvarez, Madrid, Alianza.
- WITKIEWICZ, STANISŁAW IGNACY (1974): *Tres obras teatrales de Stanisław Ignacy Witkiewicz*, trad. de María Sten y Cristina Conde, México D.F., UNAM.
- (2015): *Teatro (Ensayos y obras dramáticas)*, ed. Emilia Popławska, Madrid, Círculo d'Escritores Olvidados.

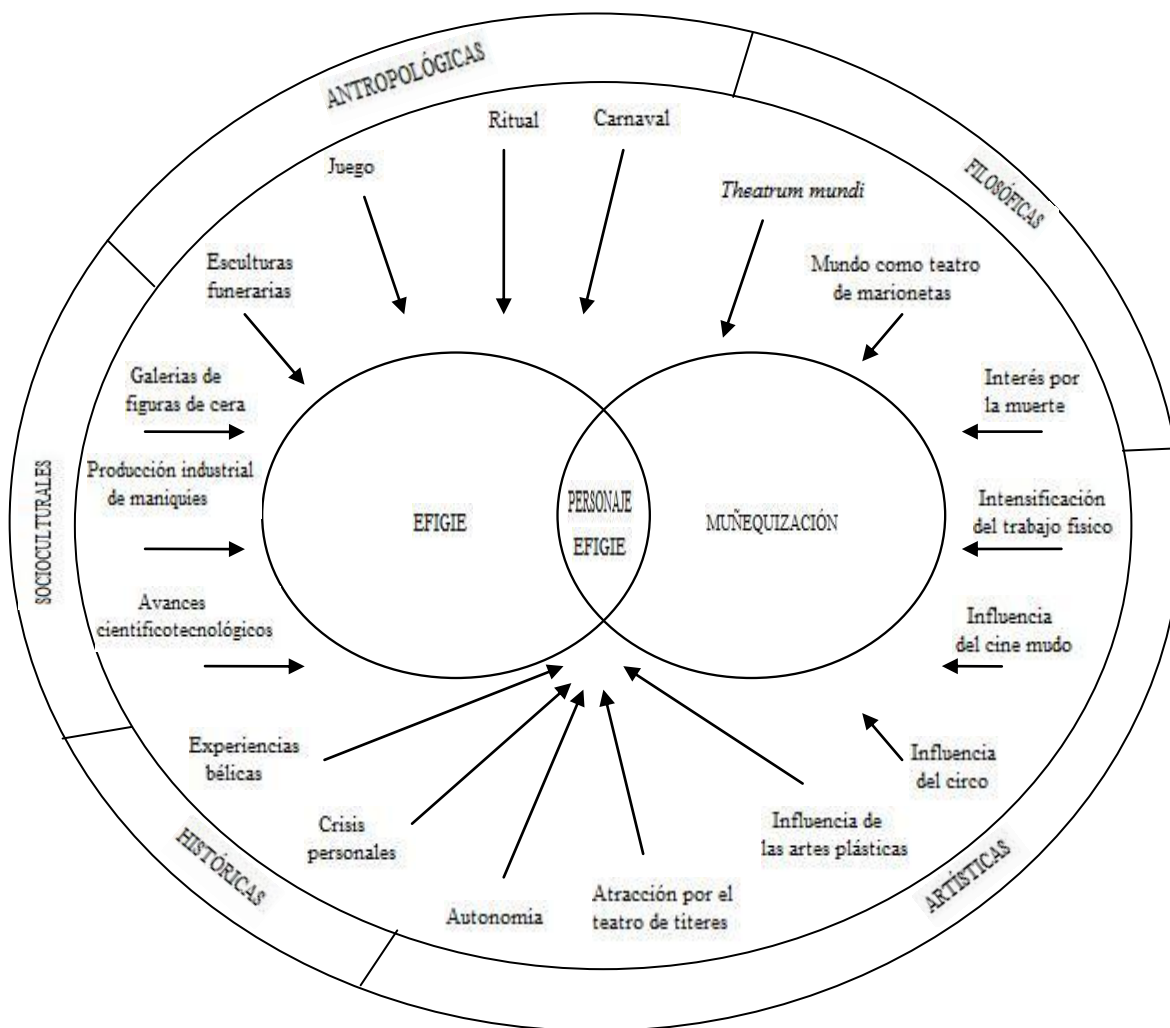
9.

VIDEOGRAFÍA

- BIAŁKO, ANDRZEJ (1997): “Tadeusz Kantor. Natchniony Tyran”, *Theatre of Tadeusz Kantor*, Polonia, SR.
- BOSIO, MARIA Y GARRONE, NICO (1980): *Kantor racconta Kantor*, RAI, programa televisivo conservado en el CDT.
- CDT, CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL (1983): *La Clase muerta*, grabación de la obra en el teatro María Guerrero de Madrid por A. Gallego y F. Echegaray, 30 de marzo.
- (1986): *¡Que revienten los artistas!*, grabación de la obra en el Festival de Teatro de Madrid, 7 de marzo.
- (1989): *No volveré jamás*, grabación de la obra en el 9º Festival de teatro Internacional de Madrid, teatro Albéniz, 1 de marzo.
- CHAMPANNOIS, LAURENT (1990): “O Douce Noit”, *Theatre of Tadeusz Kantor*, Polonia, SR.
- CRT ARTIFICIO (1986): *Un matrimonio*, grabación de la obra en la Escuela de Arte Dramático de Milán, 26 de junio, conservada en la Cricoteka.
- (1987): *La máquina del amor y de la muerte*, grabación de la obra en el teatro Litta de Palermo, 26 de junio, conservada en la Cricoteka.
- JACQUIE BABLET (1988): “A Brief Lesson by Tadeusz Kantor”, *Theatre of Tadeusz Kantor*, Polonia, SR.

- MAHLOW, DIETRICH (1968): “Kantor ist da”, *Theatre of Tadeusz Kantor*, Polonia, SR.
- SAPIJA, ANDRZEJ (1985): *Kantor*, Cracovia, TVP, programa televisivo conservado en el CDT.
- (2006a): “Manekiny Tadeusza Kantora”, *Gdzie są niegdysiejsze śniegi... Manekiny Tadeusza Kantora, Istnieje tylko to, co się widzi*, Cracovia, Cricoteka.
- (2006b): “Gdzie są niegdysiejsze śniegi”, *Gdzie są niegdysiejsze śniegi... Manekiny Tadeusza Kantora, Istnieje tylko to, co się widzi*, Cracovia, Cricoteka.
- SKIBA, MAŁGORZATA (1997): “Marka Rostworowskiego lekcja o Kantorze”, *Theatre of Tadeusz Kantor*, Polonia, SR.
- SOLDI, GIANCARLO (1985): *Candid Kantor, qu'ils crévent les artistes*, Milán, CRT-Instituto de arte moderno Norimberga, documento conservado en el CDT.
- ZAJĄCZKOWSKI, STANISŁAW (1984): *Wielopole, Wielopole*, Cracovia, TVP, colección particular de Agnieszka Matyjaszyk Grenda.
- (2008): *Dzis są moje urodziny*, Cracovia, Cricoteka.

APÉNDICE I. Principales causas de aparición del *personaje efigie*.



APÉNDICE II. Progresión del personaje efigie.

CARACTERIZACIÓN	ESTADIO 1	Interestadio 1	ESTADIO 2	Interestadio 2	ESTADIO 3	Interestadio 3	ESTADIO 4
	ACTOR VIVO	→	MUÑEQUIZACIÓN	→	EFIGIE	→	OBJETO MUERTO
	Concepción humana, psicológica y verbal	Intensificación del trabajo físico y rítmico	Imitación del cuerpo artificial	Combinación del cuerpo humano con el artificial	Sustitución absoluta del cuerpo humano por el artificial	Descomposición de formas humanas en el cuerpo artificial	Desaparición de rasgos humanos en el cuerpo artificial
EJEMPLOS	Teatro naturalista	<i>Commedia dell'arte</i> Circo Lenz Armin Cine mudo	Goya Büchner Meyerhold Reinhardt Léger Schreyer	Kleist Maeterlinck Craig Apollinaire Picasso Hugo Ball Schlemmer	Teatro de títeres <i>Bonaventura</i> Poe Villiers de l'Isle Adam Meyrink Larry Witkiewicz Valle-Inclán Artaud	Teatro de sombras Hoffmann Schulz Depero Moholy-Nagy	Teatro de objetos Marinetti Kandinsky
TIPOS DE EFIGIE			-Biobjeto por contigüidad	-Bunraku -Biobjeto por sustitución parcial - Máscaras -Maniquí parcial dependiente	-Maniquí gigante -Figuras de cera	-Autómatas -Sombras -Esculturas -Maniquí integral -Maniquí parcial independiente -Hombres atrapados -Esqueletos	-Biobjetos por sustitución absoluta

MECANISMOS DE MUÑEQUIZACIÓN						
ESTADIO 1	Interestadio 1	ESTADIO 2	Interestadio 2	ESTADIO 3	Interestadio 3	ESTADIO 4
	<ul style="list-style-type: none"> -No interpretación -Pronunciación artificial -<i>Play back</i> - Sonidos inarticulados -Castañeteo -Vestuario circense 	<ul style="list-style-type: none"> -Ausencia de psicología -Carencia de voluntad - Esquematismo -Desindividualización -Tipificación -Automatismo -Repetición -Maquillaje artificial -Vestuario artificial -Uniforme -Agrupación -Almacenamiento -Fragmentación -Fijación mimica -Mímica, gesto y movimiento exagerados -Movilidad mimica reducida - <i>Slow motion</i> -Gesto y movimiento geométricos -Falta de centro de gravedad -Desarticulación por rigidez -Posturas inertes -Espasmos -Desfile en el sitio -Movimiento de espaldas -Marcha militar y del caballo de ajedrez -Acción conjunta -<i>Gran entrée</i> -Inmovilidad -Fondo neutro -Luz fija y cenital 	<ul style="list-style-type: none"> -Postizos (barbas y pelucas) -Postizos geométricos -Vestuario geométrico -Embalaje humano -Vestuario embalaje -Desencarnación -Manipulación de un personaje por otro -<i>Tableau y negative vivant</i> -Transformación del espacio en retablo de títeres -Inclusión del personaje en marcos pictóricos -Presencia del director en escena 			

APÉNDICE III. Evolución de la *effigie* en el teatro de Tadeusz Kantor.

FASES Y OBRAS		FORMACIÓN	TEATRO INDEPENDIENTE					FUNDACIÓN DE CRICOT 2			
TIPOS DE <i>EFFIGIE</i>			<i>La muerte de Tintagiles</i> (1938)	<i>Balladyna</i> (1942)	<i>El retorno de Ulises</i> (1944)	<i>Santa Juana</i> (1954)	<i>La zapatera prodigiosa</i> (1955)	<i>La sepia</i> (1956)	<i>El Circo</i> (1957)	<i>El rinoceronte</i> (1961)	
TÍTERES	Autómatas	+									
	Bunraku										
	Sombras							+		+	
ESCULTURAS	Constructivistas		+	+							
	Clásicas			+							
	Zoomórficas										
	Guiñolescas							+			
BIOBJETOS	Por contigüidad										
	Por sustitución parcial		+					+			
	Por sustitución absoluta										
MÁSCARAS	Clásicas			+							
	Guiñolescas					+					
	Circenses							+			
	Gigantes										
MANIQUÍES	Parciales independientes				+				+		
	Parciales dependientes									+	
	Integrales										
	Hombres atrapados										
	Esqueletos										
FIGURAS DE CERA											

FASES Y OBRAS		TEATRO INFORMAL		TEATRO CERO	TEATRO HAPPENING		TEATRO IMPOSIBLE		TEATRO DE LA MUERTE	
TIPOS DE EFIGIE		<i>En la pequeña mansión</i> (1961)	<i>Don Quijote</i> (1962)	<i>El loco y la monja</i> (1963)	<i>Gran embalaje</i> (1966)	<i>La gallina acúdica</i> (1967)	<i>Los zapateros</i> (1972)	<i>Hermosos y macacos</i> (1973)	<i>La clase muerta</i> (1975)	<i>¿Dónde están las nieves de antaño?</i> (1979)
TÍTERES	Autómatas									
	Bunraku									
	Sombras		+							
ESCULTURAS	Constructivistas									
	Clásicas									
	Zoomórficas		+							
	Guiñolescas		+							
BIOBIJETOS	Por contigüidad			+		+		+	+	
	Por sustitución parcial									
	Por sustitución absoluta				+				+	
MÁSCARAS	Clásicas									
	Guiñolescas									
	Circenses									
	Gigantes									
MANIQUÍES	Parciales independientes					+				
	Parciales dependientes			+		+		+	+	
	Integrales					+	+			
	Hombres atrapados							+		
	Esqueletos							+		+
FIGURAS DE CERA		+							+	

FASES Y OBRAS		TEATRO DE LA MUERTE							
TIPOS DE EFIGIE		<i>Wielopole, Wielopole</i> (1980)	<i>¡Que revienten los artistas!</i> (1985)	<i>Un matrimonio</i> (1986)	<i>La máquina del amor y de la muerte</i> (1987)	<i>No volveré jamás</i> (1988)	<i>Una lección muy corta</i> (1988)	<i>Dulce Noche</i> (1990)	<i>Mañana será mi cumpleaños</i> (1991)
					+				
TÍTERES	Autómatas								
	Bunraku				+				
	Sombras								
ESCULTURAS	Constructivistas								
	Clásicas								
	Zoomórficas		+		+				
	Guiñolescas								
BIOBJETOS	Por contigüidad	+	+	+	+	+		+	+
	Por sustitución parcial								
	Por sustitución absoluta							+	
MÁSCARAS	Clásicas								
	Guiñolescas								
	Circenses								
	Gigantes								
MANIQUÍES	Parciales independientes								
	Parciales dependientes					+			
	Integrales					+			
	Hombres atrapados	+					+		
	Esqueletos				+		+		
FIGURAS DE CERA		+			+	+		+	

APÉNDICE IV. Mecanismos de muñequización en el teatro de Tadeusz Kantor.

TIPO DE MUÑEQUIZACIÓN	MECANISMO	VARIANTE
Interna	Ausencia de psicología	
	Carencia de voluntad	
Mixta	Esquematismo	Interior
		Exterior
	Desindividualización	Similitud de caracteres
		Atribución de idénticas apariencias
		Duplicación de personajes en una misma obra
	Tipificación	Repetición de personajes en distintas obras
Nombres genéricos		
Externa	Automatismo	En palabras
		En gestos
		En movimientos
	Repetición	De palabras
		De grupos de palabras
		De acciones, tiempos y personajes
		Mímica
		Vuelta

TIPO DE MUÑEQUIZACIÓN			MECANISMO	VARIANTE
Externa	En torno al texto dicho	Palabra	Repetición de palabras <i>Play-back</i>	
		Tono	Pronunciación artificial Sonidos inarticulados Castañeteo	
	Apariencia	Maquillaje	Circense	
			Mortuorio	
			Híbrido	
		Peinado	Unificador con la ropa	
			Postizos (barbas y pelucas)	
		Vestuario	Postizos geométricos	
			Geométrico	
			Circense	
			Artificial	
			Uniforme	
		Embalaje		Humano con materiales plásticos
				Humano con pasta
				Vestuario-embalaje
		Agrupación Almacenamiento Fragmentación		
		Desencarnación		Genérica
				De edad

TIPO DE MUÑEQUIZACIÓN		MECANISMO	VARIANTE
Externa	Expresión	Mímica	
		Fijación del gesto facial	
		Exageración o deformación	
		Movilidad reducida	
		Exagerado	
		<i>Slow motion</i>	
		Geométrico	
		Falta de centro de gravedad	Parcial
			Total
		Desarticulación por rigidez	
	Movimiento	Posturas inertes	
		Espasmos	
		Desfile en el sitio	
		Exagerado	
		<i>Slow motion</i>	
		Geométrico	
		De espaldas	
		Marcha	Militar
			Del caballo de ajedrez
	Espacio	Acción conjunta	
		<i>Gran entrée</i>	
		Inmovilidad	
		Manipulación de un personaje por otro	
		<i>Tableau vivant</i>	
		<i>Negative vivant</i>	
		Fondo neutro	
		Luz fija y cenital	
		Transformación en retablo	Mecánico
			De títeres
		Marcos pictóricos	
		Presencia del director en escena	

